

Márcia Tiburi

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo

# Ofélia morta – do discurso à imagem

**Resumo:** O artigo reflete sobre a relação entre a imagem de Ofélia em *Hamlet*, de Shakespeare, e as representações pictóricas da personagem comuns no século XIX com o objetivo de situar a ideologia da morte das mulheres entre textos trágicos e pinturas.

**Palavras-chave:** Ofélia; imagem; mulheres mortas; ideologia; artes visuais.

Copyright © 2010 by Revista Estudos Feministas.

## Mulher e morta

<sup>1</sup> Alan Young, em *Hamlet and the Visual Arts – 1709-1900* (2002), traça um panorama geral das numerosas representações de Ofélia em pinturas, gravuras e ilustrações até o fim do século XIX e inícios do XX. Young mostra como a imagem de Ofélia a cada nova representação no teatro sofria modificações que tinham como objetivo comum suavizar os traços eróticos da jovem mulher, acentuar ou diminuir nela o peso da loucura, uma das linhas cruciais da idealização de Shakespeare. A pesquisa de doutoramento de Alex Myoshi, intitulada *Moema é morta: pintura e escultura na segunda metade do século XIX*, traz também um capítulo sobre a representação de Ofélia nas artes visuais, relacionando-a ao teatro. A ele agradeço por alguns dos importantes textos consultados para este artigo.

*“Eu sou Ofélia. Aquela que o rio não conservou A mulher na forca A mulher com as veias abertas A mulher com overdose SOBRE OS LÁBIOS DE NEVE A mulher com a cabeça no fogão a gás. Ontem deixei de me matar. Estou só com meus seios, minhas coxas, meu ventre. Destruí os instrumentos do meu cativo a cadeira a mesa a cama. Destruo o campo de batalha que foi meu lar. Escancaro as portas para que o vento possa entrar e o grito do mundo. Despedaço a janela. Com as mãos sangrando rasgo as fotografias dos homens que amei e que se serviram de mim sobre a cama a mesa, sobre a cadeira sobre o chão. Toco fogo na minha prisão. Atiro minhas roupas ao fogo. Exumo do meu peito o relógio que era meu coração. Vou para a rua vestida em meu sangue”*

(Ofélia em *Hamlet-Machine*, de Heiner Müller)

Ofélia é a personagem mais famosa de Shakespeare que, mais do que emprestar a fama de Hamlet, peça em que ela surge como personagem secundário, se afirma com uma expressiva recepção histórica, sobretudo nas artes visuais, em que aparece muito mais do que o príncipe infeliz pelo qual morreu.

Nos últimos 200 anos, a representação de Ofélia parece seguir certa unanimidade, ou bem Ofélia é representada louca ou morta.<sup>1</sup> Loucura e morte compõem

<sup>2</sup> Sobre a loucura na literatura, ver Sandra GILBERT e Susan GUBAR, 2000.

<sup>3</sup> Bram DIJKSTRA, 1986.

<sup>4</sup> Eva Alterman BLAY, 2008.

<sup>5</sup> Judith Wechsler, em seu artigo *Performing Ophelia: The Iconography of Madness* (2002), levanta não apenas a questão da influência da personagem na cultura, mas a tão particular quanto curiosa história de Harriet Smithson, atriz irlandesa que se tornou sensação entre franceses pela naturalidade com que representava Ophelia. Segundo Wechsler, atrizes e diretores da época passaram a visitar asilos de loucos com a intenção de aprender um modo de ser com as loucas. No entanto, foram surpreendidos com certa encenação das loucas a *la Ophelia*. A imitação de Ofélia por parte das loucas foi possível devido a certa difusão promovida pelos psiquiatras bardólatras quanto ao modelo Ophelia, como se houvesse um modo de agir correto a ser seguido pelas mulheres loucas e que estava personificado em Ofélia. Um dever-ser extraído de um “ser”, eis o que significa a correspondência entre estética e ética. Uma falácia naturalista que entre o ridículo e a maldade típica do machismo não nos deixa espaço de decisão.

<sup>6</sup> Antes do século XIX, a pintura de Vermeer fetichizou a imagem da mulher, compondo-a em cenários domésticos – casa como túmulo? – como natureza-morta, segundo Cláudio DÍAZ, em *Vermeer, o la mujer naturaleza muerta* (2001).

<sup>7</sup> DIJKSTRA, 1986, p. 27.

<sup>8</sup> Cito apenas para não deixar de mencionar, já que não cabe no espaço deste trabalho, a obra da cubano-americana Ana Mendieta, morta em 1985, da americana Daniela Ediburg, da guatemalteca Regina Galdino, da espanhola Pilar Albarraçin e do brasileiro Bruno Vilella.

uma espécie de equação da representação de mulheres no século XIX,<sup>2</sup> assim como doença e morte, bem como sono e morte, segundo a tese de Dijkstra<sup>3</sup> em sua leitura do que chamou o “culto do invalidismo” nas artes visuais daquele século. A morte como forma central do imaginário dos homens sobre mulheres é a questão central deste trabalho interessado em compreender os fundamentos da necrofilia cultural, desse “padrão cultural de se matarem mulheres” que aparece na pesquisa sociológica de Eva Blay<sup>4</sup> e é tão bem exposto na história da arte nessa espécie de culto da mulher cadáver.

Vários livros demonstram hoje o interesse analítico despertado no século XX pela profusa imagem da moça nobre, louca e morta que se tornou perturbadoramente paradigmática tanto nas artes quanto no contexto geral da vida do século XIX. Ofélia tornou-se um modelo de mulher tendo um correspondente ideal de beleza a ser seguido pelas moças na realidade. Serviu como um estranho paradigma: era o modelo das histéricas dos manicômios que, segundo a psiquiatria vigente, deveriam copiar o comportamento de Ofélia.<sup>5</sup> Ora, sabemos que a loucura é um conceito amplo e que não escapa de uma construção cultural. A loucura atribuída a alguém seria um mecanismo de controle capaz de “neutralizar” a ação daquele que é considerado louco. A loucura das mulheres no século XIX, no contexto da histeria, é apenas um estágio preparatório da morte ou sua eufemização. Podemos, assim, sustentar que há um interesse político no silenciamento das mulheres que é alcançado pela construção da loucura, mas há ligado a ele um interesse estético que pode ser apavorante e que vem remeter a um questionamento sobre o desejo contido no ato de representar a ponto de que a força e a profusão dessa representação criem um tema clássico da pintura.<sup>6</sup>

Podemos dizer que, enquanto o século XIX representava Ofélia morta, o século XX a dissecou, de certo modo, pela literatura de comentadores, embora já houvesse à época uma autora, Abba Gould Woolson, que percebia aquilo que Dijkstra retomou como “culto da invalidez”.<sup>7</sup> Estranhamente, no entanto, o conhecimento sobre o tema não fez cessar sua aparição nas artes. Ainda hoje artistas – e, sobretudo, mulheres – representam a morte das mulheres, outras ou elas mesmas.<sup>8</sup> Esse interesse na representação de mulheres mortas é questão que se deve compreender no circuito geral da imaginação misógina revelada pela história da arte.

Ofélia foi a mais fundamental representante do que podemos chamar “impulso assassino”, presente na história do patriarcado e bem exposto na história dos textos, dos

trágicos antigos aos modernos, assim como na pintura. Tal impulso, amplamente difundido na história das imagens, corresponde a uma ideologia necrófila própria do romantismo, que cultua a mulher cadáver.

Que não haja personagem criado pela pintura, mas tão somente representações a partir de textos literários, poemas ou romances, mitos, contos populares ou narrativas prévias, é algo que faz pensar na função da própria pintura ao criar imagens para representações que antes nascem no contexto da ação aliada à reflexão que vem compor o campo do literário. Ao lado de Ofélia estiveram as representações de “Elaine” e “Lady de Shallott”, a partir dos poemas de Tennyson, de Albina, “O crime do padre Mouret” de Zola, “Isabella” de Bocaccio e Keats, “Matelda” de Bordignon, e várias outras, entre as quais não devem ser esquecidas as princesas adormecidas dos contos de fadas. Que a história da pintura permaneça por mais de um século determinada por esse imaginário é algo que nos diz tanto da pintura quanto do olhar misógino e perverso que a constituiu como iconografia em que a mulher não chega nem mesmo a ser “outro”, mas aquilo que se torna “objeto”.

### **“A mulher” é uma imagem**

Se a história do pensamento filosófico é a centralidade do trabalho da razão ao qual cabe bem a tradução pela palavra “logocentrismo”, ela foi uma promoção da morte das imagens. A filosofia sempre foi iconoclastia, fortalecimento do logos contra a imagem. Curiosamente a filosofia também foi o discurso fundador da negação das mulheres, do seu ostracismo político. Podemos dizer que o “desejo de saber” aconteceu concomitantemente a uma profunda misoginia. Não cabe simplesmente traçar a correspondência entre o desejo de saber pela aversão a qualquer coisa de “feminino”, mas ao mesmo tempo é fundamental perceber o avanço de um discurso contra as mulheres altamente demarcado nos textos dos filósofos enquanto se assiste a uma representação imagética de seu evanescimento. Se a filosofia em sua história lutou contra as imagens, não o fez contra a imagem da mulher. Ao contrário, ajudou no processo de definição de uma mulher “como imagem” da falsidade, da ignorância e da anatomia como destino.<sup>9</sup>

Caso se possa dizer que a morte da imagem é a imagem de uma mulher morta à medida que se compreende a mulher como metáfora da imagem, a história das representações das ninfas, das mulheres jovens, é a representação de um ideal da beleza como ideal do conhecimento, mas também ideal poético. A associação

<sup>9</sup> Ver, por exemplo, as coletâneas *As mulheres e a filosofia* (2002) e *Mulheres, filosofia ou coisas do gênero* (2008a).

entre mulher e imagem, no sentido de um romantismo tardio que tem seus ancestrais na literatura e na filosofia medievais, é o que faz, por exemplo, Giorgio Agamben, em seu *Ninfe*, expor aspectos da “história da ambígua relação entre os homens e a ninfa”, que “é a história da relação difícil entre o homem e sua imagem”.<sup>10</sup> Segundo Agamben,<sup>11</sup> a “conjunção amorosa com a imagem, símbolo do conhecimento perfeito”, acaba por ser o fito da invenção da imagem da ninfa tal como aparece em Boccaccio.<sup>12</sup> Ninfa era, segundo Agamben,<sup>13</sup> já em Dante, o “objeto do amor” que representava “o ponto em que a imagem ou fantasma comunica com o intelecto possível. Como tal este é um conceito limite não apenas entre o amante e a amada, entre sujeito e objeto, mas também entre o vivente singular e o intelecto particular (ou pensamento, ou linguagem)”.

Segundo Agamben,<sup>14</sup> a imaginação que deveria unir o mundo sensível e o pensamento sofre de uma fratura, aquela entre a imagem e a mulher real, aquela que aparece no fato de que Boccaccio toma o partido das mulheres contra as musas, porque, embora sejam todas mulheres, as musas não “mijam”. Tal fratura fora suturada pelo “amor” dos poetas. A ninfa, diz Agamben,<sup>15</sup> seria essa mulher ao mesmo tempo imagem, aquela que teria curado a fratura, a mesma com quem sonha Edgar Allan Poe em sua *Filosofia da composição*, publicada em 1846, ao dizer que “[...] a morte, pois, de uma mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo [...]”.<sup>16</sup> A imagem de uma ninfa morta seria uma contradição em relação à vida, que é própria da beleza feminina, um “oxymoron tornado pleonasm”<sup>17</sup> com o ideal poético do amor na Idade Média e na Renascença, mas a modernidade define que apenas uma ninfa morta ainda pode ser amada. O ideal do amor do romantismo é assim perverso: ele vem necrofilicamente curar a fratura aberta por Boccaccio.

Que a imaginação seja “mulher” impõe uma correspondência fantasmática e nociva para as mulheres: a imagem é metonímia para a mulher. A mulher é vista como imagem, eis também um modo de matar outra coisa que ela possa ser, sobretudo seu potencial político. A principal imagem de uma mulher, bem como a essencial imagem “da mulher” na história patriarcal moderna, é a imagem de uma mulher morta. Mas filosofia e arte se unem em necrofilia desde a tragédia grega. Seria esse o verdadeiro nome de seu projeto? A história do pensamento que tentou submeter as imagens se une a essa mesma história que estabelece uma reunião entre a morte e as mulheres. É essa mulher morta, emblemática do que é a história dos homens, símbolo da aniquilação pela qual se alcança na história e na experiência dos homens que a constituiu o absoluto do gozo

<sup>10</sup> Giorgio AGAMBEN, 2007, p. 45.

<sup>11</sup> AGAMBEN, 2007, p. 50.

<sup>12</sup> Citado por AGAMBEN, 2007.

<sup>13</sup> AGAMBEN, 2007, p. 47-48.

<sup>14</sup> AGAMBEN, 2007.

<sup>15</sup> AGAMBEN, 2007.

<sup>16</sup> Edgar Allan POE, 1960, p. 506.

<sup>17</sup> Elisabeth BRONFEN, 1996.

escópico em que o olho se torna o órgão devorador do mundo, com toda a carga de efeitos e ressonâncias suspeitáveis em termos políticos, o que convém ter em mente quando se analisa uma figura como Ofélia: imagem de um gozo masculino – sendo o masculino nada mais do que um modo de ver a mulher, de posicionar-se diante dela.

## Ofélia como imagem

Ofélia foi a imagem espetacular que, como tal, alimentou outras imagens. Foi uma imagem que se alimentou *da* vida, mas uma imagem que, por força do poder que lhe é típico, alimentou a vida. Ofélia, louca e morta, foi imagem da loucura, do modo de ser mulher em vida e da complexa relação que há entre mulheres e morte nas representações do século XIX. A imagem, portanto, se destaca dela apenas naquele aspecto conceitual – e, portanto, convencionalizado no campo do entendimento –, que nos faz saber que uma imagem sendo uma imagem nunca é “mera” imagem. Nesse sentido, é preciso pensar Ofélia como uma imagem que vai além de si, que em seu poder de afetar o real tornou-se “fantasma”: uma atuante memória do que foi visto.

Cada vez que a imagem se renova, sofre interferências do elemento confuso chamado de realidade e que tomarei aqui apenas no caráter de convenção que nos permite entender um conceito. É nesse intervalo que vem se deitar o corpo morto de Ofélia, para o qual devemos olhar com atenção, como cabe a quem se dedica a qualquer desvendamento iconológico em que não se deve perder de vista a filiação filosófica da qual faz parte.

A imagem de uma mulher não pode ser pensada como imagem universal de mulher, como as leituras mais tradicionais e inevitavelmente essencialistas tentam fazer, mas deve ser tratada dialeticamente como *imagem de uma mulher*<sup>18</sup> que se torna *imagem de mulher*. É a relação entre conteúdo e forma que devemos analisar para não perder de vista o foco na direção do qual uma imagem com valência universal é produzida. Deve-se partir do pressuposto, portanto, de que Ofélia, ainda que personagem, foi a imagem de “uma mulher” na visão de “um homem” para responder à questão do modo como se constroem as imagens. Imagens não são apenas a cópia do real, mas sua invenção. Tampouco, no entanto, dele meramente se desligam. A dialética entre a fratura e os desejos de eliminá-la não pode ser deixada para trás. Para além da cópia, ao se dizer representação, diz-se de uma espécie de montagem, de configuração, que não pode ser desligada de um caráter particular, representativo de um sujeito, de uma época ou de um lugar. Que uma

<sup>18</sup> Refiro-me aos níveis de significação – significado fatual, significado expressivo, significado intrínseco ou conteúdo –, tais como foram definidos por Erwin Panofsky e lembrados por Judith Wechsler em seu estudo *Performing Ophelia* acima citado. Ver PANOFSKY, 1991.

representação se torne o todo das representações, ou seja, que um particular se torne universal, é a questão de fundo metafísico que está presente no processo metonímico pelo qual passam as imagens que atingem a posição de mitos, narrativas investidas de algo como “a verdade”, como é o caso de Ofélia. Em outras palavras, assim como se pode representar uma guerreira, pode-se representar uma doente, uma louca, uma suicida. Que personagens possam ser tomados como representantes de uma verdade universal é questão a se levar em conta na análise de Ofélia.

Mais do que a visão de uma mulher por parte de um homem ou a metonímia que o personagem vem mostrar, o que aparece na universalização são as facetas com que uma cultura inteira pode ver – e, assim, representar –, isso que essa mesma cultura chama “mulher”. Não se pode dizer, no entanto, que essa “mulher” canonizada como imagem ideal de uma mulher – uma espécie de tipo ideal – seja simplesmente o cerne de uma questão particular. Ela é questão cultural. No caso da imagem de Ofélia, é pela profusão das representações e pelo interesse manifesto dos artistas visuais, dos artistas do teatro e do público que tal afirmação adquire sentido. O que nos vem dizer uma tão constante presença? O que a justifica? Que feitos, que valores e que verdades estão associados à história contada dessa mulher que não é mais do que a “história de sua morte”?

Poderíamos dizer que Shakespeare criou uma imagem de mulher e que simplesmente foi seguido por outros que se comoveram com sua criatividade, mas infelizmente essa solução não nos leva longe ao inviabilizar a interpretação capaz de revelar os diversos véus da imagem de Ofélia. A imagem de Ofélia não pode ser vista apenas como emblema ou metáfora por trás da qual nenhuma intenção se revela. Interpretá-la como metáfora seria passar por cima da metonímia em que ela se tornou, e que desde sempre o fora. É preciso compreender as veladuras da pintura da qual ela foi tema. Infelizmente, não podemos apostar na falta de sentido ou na falta de significado que faria do significante Ofélia – para usar termos semiótico-psicanalíticos – apenas uma imagem. Certamente todas as heroínas das peças de Shakespeare, da rainha Gertrudes à Lady Macbeth, passando por Cornélia e Julieta, são imagens de mulheres estereotipadas como o são, de um modo geral, as imagens à medida que são imagens, e não a realidade que as transcende. Ao mesmo tempo, essa “estereotipificação” se constrói a partir da realidade. O caráter de imagem de Ofélia é, pois, incontestável, e é sobre esse aspecto, a saber, o modo como é representada, o fato de que seja representação de uma mulher que, como tal,

interferiu e ainda interfere na construção da vida real de mulheres, o que se deve discutir aqui.

## Enquadramento

O século XX, que deixou de tratar as mulheres como demônios perigosos e aos poucos passou a enfrentá-las como bibelôs, não precisando domesticá-las para evitar seus malefícios, já não se interessa tanto por Ofélias. Interessa-se, no entanto, por imagens por trás das quais há uma ideologia da imagem que não escapa de sua própria história, a saber, a história de sua negação como imagem por parte da filosofia e da afirmação da imagem da ninfa (primeiro viva, depois dormente, depois morta, até chegar a ser cadáver putrefato como em Baudelaire<sup>19</sup>) por parte da poesia. Nem por isso se deve perder de vista a objetificação, a verdadeira eleição que uma cultura patriarcal faz de mulheres como objetos, que a tornam fetiches; essa objetificação seria uma espécie de sublimação do objeto em uma abstração visual? Muito aos poucos homens se tornam também imagens para o gozo escópico geral, como se pode ver nas revistas eróticas masculinas que começam a ter espaço no cotidiano das bancas de jornal, mas ainda são poucas diante das revistas com mulheres nuas. A objetificação dos homens não deixa de ser uma vitória do patriarcado. Enquadram-se hoje homens e mulheres pela fotografia e pela publicidade. Ofélia, como ninfa morta, é o transcendental que preside toda imagem fetichizada.

Mesmo que o século XX não tenha “enquadrado” Ofélia tanto quanto o século XIX, ele continua a enquadrar tantas outras, não apenas nos quadros da arte, mas no espaço de poder da imagem que se tornou a publicidade. Ainda que se encontrem algumas representações famosas da virgem suicida tanto no teatro quanto nas artes visuais que tomo aqui como cerne da minha investigação, é um fato que Ofélia já não interessa tanto. Mas o que teria feito perder seu interesse? Quero sustentar que ela foi apenas substituída pela mulher reduzida à carne, à imagem de um animal sedutor que, se intangível pelas mãos e pelas armas,<sup>20</sup> é tangível aos olhos. Afinal, o que mais poderia tocar uma imagem? O caráter de imagem de Ofélia e de seus avatares novecentistas não é diferente do caráter de imagem de uma mulher reduzida à fotografia de seu corpo a ser contemplado nu em uma cultura espetacular. Essa figura da passividade e da imobilidade pela morte é a própria fotografia.

<sup>19</sup> Infelizmente não será possível tratar do poema “Uma carniça”, de *As flores do mal*, neste contexto.

<sup>20</sup> As mulheres vivas são altamente “tangíveis”, ver o livro de Blay *Assassinato de mulheres e direitos humanos* (2008).

## A ninfa deve morrer

<sup>21</sup> Gaston BACHELARD, 2002, p. 84.

<sup>22</sup> BACHELARD, 2002.

<sup>23</sup> BACHELARD, 2002.

<sup>24</sup> Refiro-me àquelas leituras que apenas conseguem ver na imagem da ninfa aquilo que os homens disseram dela, a confirmação do desenho feito pelos homens de uma adolescente suavizada, adoecida, branca como a neve, nem que para isso tenha de usar o pó de Ofélia. Dijkstra (1986) conta que nos anos 90 do século XIX uma indústria de cosméticos francesa criou o “Poudre Ophélie”, que foi um enorme sucesso. Busco, no entanto, uma leitura que faça desmoronar o romantismo que até hoje sustenta leituras como a de Giorgio Agamben (2007), autor que não abre seus olhos para o problema interno à representação da ninfa no que tange à relação da imagem com a história das mulheres. Pensando na imagem e na imagem da imagem como toda a tradição, ele se esquece da mulher e da escolha política em fazer da “imagem da imagem” a imagem de uma mulher. Vê na ninfa apenas a história da imagem como modo de se dizer a si mesma, despercebendo-a como algo que “é dito” sob um específico modo de dizer.

Foi Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos*,<sup>21</sup> quem deu atenção à natureza de ninfa de Ofélia: “A água é a pátria das ninfas vivas, é também a pátria das ninfas mortas. É a verdadeira matéria da morte bem feminina”. Bachelard<sup>22</sup> vê, “desde a primeira cena” entre Hamlet e Ofélia, o príncipe como uma espécie de assassino, o que é lógico de se pensar, pois tanto mais grave é o suicídio de Ofélia quanto maior a dor de Hamlet, seu luto invejoso à mostra na cena do enterro. Lacan sustenta a inveja de Hamlet em relação à dor de Laertes, irmão da morta, mas podemos também imaginar que a inveja esteja relacionada à própria Ofélia, que alcançou a morte. O que dói não é perdê-la, mas que ela tenha ganhado a morte, coragem que o próprio Hamlet não teve. Hamlet, para Bachelard,<sup>23</sup> segue “a regra da preparação literária do suicídio –, como se fosse um adivinho que pressagia o destino, sai de seu profundo devaneio murmurando; eis a bela Ofélia! Ninfa, em tuas orações, lembra-te de todos os teus pecados”. Ofélia é a ninfa, Hamlet o sabe, a mulher jovem – no caso, uma “quase” mulher que é, antes de sua vida adulta, devolvida à natureza de ondina. Ninfa – nem bem mulher – depois de morta, “nunca mais mulher”?

Ninfa é a mulher que, a rigor, ainda não é mulher e, se levamos a sério a hipótese do cozeiro que se pronuncia na peça, nem chegou a ser, posto que, quando morta, já não pode ser mulher. A correspondência entre a suspensão da ninfa (nem bem mulher) e a morta (não mais mulher) vem à tona nos raciocínios do cozeiro, um dos mais importantes da peça. O cozeiro, aquele que não mente sobre o suicídio que Gertrudes tenta ocultar, como veremos mais adiante, não entra no acordo entre o que é uma mulher e o que é a morte. Mantém a suspensão que é própria à ninfa. Ele vê o significante mulher como algo que se pode dizer do vivente, não do corpo morto que está fora das relações, inútil e fora de qualquer jogo. O cozeiro não é um nobre, nem mesmo um burguês, é quem, em uma classe social muito abaixo, cuida dos restos, dos conteúdos rejeitados em que, podemos supor, mora a verdade indesejável. O cozeiro, filósofo, levado por seu raciocínio, não demonstra ter nenhum anseio por ver o corpo de uma mulher morta, posto que para ele uma mulher morta não é mulher. Mas também ele apaga a mulher, mantendo-a na suspensão. Não há saída para a mulher que encontra, morta, sua realidade de ninfa: aquela que deve morrer e que, morta, atinge o ápice de sua descrição como coisa suspensa. A necessidade de uma análise crítica segue na contramão do que podemos chamar de “leituras amorosas” sobre o tema da ninfa.<sup>24</sup>

<sup>25</sup> BACHELARD, 2002.

Hamlet chama Ofélia de “ninha” quando a exorta ao convento/prostíbulo; contenta-se com seu “sumiço”. Ela irá até as últimas consequências desse ordenamento. A ninfa, diz Bachelard,<sup>25</sup> deverá “morrer pelos pecados de outrem”. O dever de morte define motivos que não lhe pertencem em um primeiro momento e que só deixarão ver seu fundo quando se olhar para os motivos da morte de suas antecessoras trágicas, como veremos adiante. Não há, na história da tragédia, mulher sem o homem que sustente uma corporeidade que se define por uma textualidade. Ofélia vem apenas reafirmar essa verdade visível na literatura e nas artes visuais. Encarnação de um significante, ela é corpo literário, ideal da poesia, da prosa e das artes visuais. Libertar-se de seu complexo só é possível pela desconstrução do signo da “mulher morta” que ela é.

A tragédia é a textualidade em que o culto à morte de uma mulher faz dela o assassinato de mulheres elevado à forma. O desejo mais que antiético de matar uma mulher funda a história da política e a história da estética. Como fundação, esse desejo dispõe-se em um lastro metafísico que é preciso tornar claro. É em relação a essa leitura que devemos nos orientar tentando compreender a analogia entre a morte e a mulher que configurou o estatuto do discurso literário e imagético por trás do qual cresce a história do pensamento patriarcal. A pergunta – se é a mulher que devém de um texto ou se é o texto que devém de uma imagem de mulher – fica pendente, resposta para sempre perdida. Aqueles que se dispõem como sacerdotes do feminino apenas guardam a porta de uma prisão. A sociedade patriarcal que, ao esperar suicídios, comete assassinato impõe compreender o que seja em seu fundamento algo como um “Complexo de Ofélia”.

## O Complexo de Ofélia

<sup>26</sup> Sobre a questão da heterodeterminação, ver Célia AMORÓS, 1991.

Ofélia é imagem heterodeterminada<sup>26</sup> que resiste como o mito do desejo feminino que é preciso esclarecer. O Complexo de Ofélia é complementar ao mito de Édipo encarnado por seu parceiro de tragédia, o príncipe Hamlet. Se levamos Freud e Lacan a sério, Hamlet é uma espécie de adaptação moderna ao mesmo problema antigo de Édipo, um dos pilares da teoria psicanalítica de Freud. Não caberia aqui discutir em linhas mais do que leves a amplitude dessa teoria, senão para levantar um aspecto da análise de Jacques Lacan sobre Hamlet e Ofélia que enriquece essa argumentação, a saber, o Édipo como “estrutura do desejo”. A leitura de Lacan infelizmente põe Hamlet no centro da questão como necessariamente deve fazê-lo toda leitura do ponto de vista do patriarcado; põe foco em Ofélia apenas

<sup>27</sup> Como os famosos cinco volumes organizados por Georges Duby e Michelle Perrot (1991).

<sup>28</sup> A análise de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (2009), inicia com essa condição das mulheres em relação aos homens.

<sup>29</sup> BACHELARD, 2002.

<sup>30</sup> Jacques LACAN, 1986.

para ver o caráter secundário a que está estrita na trama shakespeariana. Se esse fosse o ponto de vista correto – ou o único possível –, nenhum historiador até hoje teria se ocupado com algo como uma história das mulheres,<sup>27</sup> sequer a discussão e a luta feministas teriam acontecido. É certo, no entanto, que Ofélia é para Hamlet um “ser para o outro”, e não um “ser para si”,<sup>28</sup> mas é justamente essa inversão, a de pensar Ofélia “em si e para si”, que permite pensar a narrativa do ponto de vista de Ofélia.

Ofélia suicida-se por Hamlet, que não é, de modo algum, responsabilizado. Cabe a ela a responsabilidade sobre seu suicídio, já que em nenhum momento a culpa é posta em ninguém, além dela mesma. A culpa aparece no discurso dos coveiros, que desconfiam de seu suicídio, ou é posta na própria loucura, que, aliada à natureza, produz um acidente fatal, segundo o discurso da rainha Gertrudes. Ofélia é secundária em relação a Hamlet, mas responsável, o que a torna menos secundária no contexto de dois pesos e duas medidas. Hamlet vive no desejo de outra mulher: sua mãe.

Lacan fala de uma prisão no desejo da mãe que impede Hamlet de ser feliz, de amar Ofélia. Isso o desresponsabiliza em relação a ela, até porque o foco de sua vida é o heroísmo da planejada vingança pela morte do pai. A prisão no desejo de outrem é que configura, a meu ver, o cerne do que podemos chamar, usando a expressão de Bachelard,<sup>29</sup> de “Complexo de Ofélia” e que, na peça, não poderia jamais ser sustentado caso uma mulher estivesse em situação de protagonista, pois o complexo se dá sempre pelo caráter secundário da vida das mulheres. Isso que poderia ser o machismo de Shakespeare é, no entanto, o retrato de uma época, mais que isso, retrato da modernidade inteira. O teatro de Shakespeare não está na contramão do desejo de uma cultura inteira. O sucesso de Shakespeare também é um acordo seu com seu público, que queria ver a morte de uma mulher. E é isso que o Bardo dá aos seus espectadores.

O Complexo de Ofélia seria a prisão no desejo de um homem ou, mais ainda, a prisão de todos no desejo patriarcal. Mas o que é o desejo senão aquilo que faz viver e que, realizado, se define na morte? O Complexo de Ofélia simboliza um acordo no campo do desejo em que mulheres são negadas ou subordinadas, enquanto homens prevalecem como protagonistas. Lacan<sup>30</sup> tratou de Ofélia como o falo, aquilo que Hamlet deveria ter para escapar do círculo mortífero do desejo da mãe no qual estava enredado. Hamlet deveria ter optado por ela antes de seu suicídio, que representava para ele a vida, o sexo, a alegria, em uma palavra, a chave para fora do desejo da mãe.

Analogamente, devemos dizer que, para uma mulher, libertar-se seria escapar do desejo do homem.

A leitura de Lacan obriga a pensar no desejo do ponto de vista de um homem, como se o desejo não fosse mais que a cena em que se instaura a história de um homem. Hamlet teria uma libertação por meio do amor de Ofélia. No entanto, Ofélia, sendo presa de Hamlet, teria chance de outra sorte? Se a liberdade é liberdade do desejo, o que libertaria Ofélia do desejo do homem? Se olharmos para o desejo do ponto de vista dos acontecimentos concernentes à Ofélia, as coisas não deixam de envolver o círculo da morte, ela só escapa de um homem como um dia Antígona, como notou ironicamente Nicole Loraux, escapou de casar-se com Hemon ao suicidar-se. Não há saída, como não havia para Branca de Neve,<sup>31</sup> que experimenta a morte e o casamento num estranho paralelo. Mas há uma diferença. A lógica do desejo implica a vida até o instante de sua realização, quando encontra na morte o seu ser como falta absoluta, a falta que se possui, a falta finalmente alcançada. Mas como a falta se teme, mesmo sendo a única que se pode ter, só o que resta realizar, ela é indesejável. O círculo do desejo envolve o não-desejo. Aquilo que Schopenhauer chamou o *Nolens volens*, o nada querer, não é simplesmente querer nada, mas desejar não desejando, desejar sem nunca alcançar a total e mortífera realização do desejo. O que a peça de Hamlet nos mostra é que a realização do desejo de um homem é a morte. A tragédia não seria mais que a encenação do desejo, que, deixado solto à própria sorte, não leva a outro lugar. O desejo em si mesmo é sempre aniquilação de si mesmo enquanto não encontra os limites do não-desejo que o impedem de se transformar em nada pela ausência da falta, que é em si a falta absoluta. Absolutamente desejar já seria não desejar, desejar é desejar apenas parcialmente. Se o desejo masculino estiver de fato representado em Hamlet e o desejo feminino o estiver em Ofélia, a morte de um homem é inevitável, mas não sem antes efetivar a ação típica de Hamlet: matar. Ofélia, por sua vez, tem a opção feminina; e a morte de uma mulher também o é: o mesmo suicídio de sempre.

Não é errado dizer que tragédia é a forma do desejo que, nascendo da morte, a reafirma como seu conteúdo mais originário. O desejo é sua matéria-prima, mas a morte de uma mulher igualmente o é. Não há espaço aqui para discutir a questão da tragédia grega, suas origens verdadeiras ou falsas. No entanto, não é possível se esquecer de que no cerne da definição do trágico está sempre a morte. A tragédia não é apenas a representação da condição humana em um tempo ido, mas a mais profunda

<sup>31</sup> Ver Márcia TIBURI, 2008b, p. 53-73.

apresentação da relação do homem com a morte no limiar de sua representação. Ofélia, por sua vez, é, como personagem, a mulher feita para morrer, sem a qual não seria possível a existência de uma tragédia. Nem, como tal, a existência da política que se constrói numa eterna construção biopolítica das mulheres como corpos vivos ou mortos, parturientes, reprodutores ou servis, quando não carne exposta como sexo ou, no limiar do belo, como cadáver. Se a morte constitui o cerne das representações trágicas, o que fica explícito em sua própria etimologia, ela precisa se dar sobre o bode (expiatório), aquele que é levado ao sacrifício e que será “inscrito” na cultura pela palavra “escrita”.

## Vida e morte do texto à imagem

Nicole Loraux alerta, em suas “Maneiras trágicas de matar uma mulher”, que não se pode perder de vista o caráter de texto da tragédia. Ainda que a encenação seja espetáculo para os olhos, “tudo passa pelas palavras, porque tudo se passa nas palavras, principalmente a morte”.<sup>32</sup> Segundo Loraux, “tudo começa por ser dito, por ser ouvido, por ser imaginado”.<sup>33</sup> O que Loraux diz da tragédia grega precisa ser levado em conta diante do caráter textual da tragédia shakespeariana. Também a morte de Ofélia é dita como texto. E que não seja apagado apenas porque certa memória sobre suas encenações possa estar mais próxima de nosso tempo pós-moderno. A tragédia é “texto”, é como texto que ela é concebida, é como texto que ela é apresentada, é do texto que saem as possibilidades de interpretação, de direção, de cenário. Loraux percebe que tanto o sacrifício das virgens quanto o suicídio das esposas não se apresentam nas tragédias senão como “narração”. Segundo ela,

a tragédia coloca as moças em cena apenas para delas tirá-las e para entregá-las, longe dos olhos, ao cutelo do degolador: execução escandalosa, ficção satisfatória narrada passo a passo pelos mensageiros em linguagem técnica cujas palavras carregam todo o peso do real. Faz bem matar as moças em pensamento, em narração, e não pela visão.<sup>34</sup>

Isto posto, temos que nos ater ao fato de que a cena de Ofélia morta no rio não é descrita senão pelas palavras da rainha Gertrudes, que se torna a porta-voz da tragédia que estará de uma vez, adaptando a leitura de Loraux,<sup>35</sup> “sob o signo da escuta”. Trata-se de um texto que conta com o sacrifício de uma figura que deve morrer, que se deseja que morra, ou que, morrendo – justamente por simplesmente morrer –, faz surgir a tragédia? O julgamento, o veredicto, a

<sup>32</sup> Nicole LORAUX, 1985, p. 7.

<sup>33</sup> LORAUX, 1985, p. 8

<sup>34</sup> LORAUX, 1985, p. 10.

<sup>35</sup> LORAUX, 1985.

sentença sobre a morte da outra tem seu lugar estético na tragédia, carregaria a tragédia a moral da morte das mulheres? Que uma mulher deve morrer pela lei de seu pai ou esposo? Essa lei encontraria sua forma simbólica na tragédia? Uma forma estética teria em si alguma ética subterrânea com a qual o espectador aprendiz teria que concordar, assustar-se, ou simplesmente entender quais são as regras do jogo? Mas que jogo está sendo jogado? De que regras se trata?

Certo imperativo categórico para o feminino se põe em cena na elaboração textual que é a tragédia. Quem teria vindo antes, a mulher morta, suicidada/sacrificada, ou a tragédia? Loraux nos diz que “recorrer à ordem da linguagem para matar Fedra ou Dejanira talvez seja uma das dimensões constitutivas do trágico em sua definição grega”.<sup>36</sup> A forma nasce de um conteúdo ou a forma dá lugar a um conteúdo? Qual o limite entre imitar uma ação e praticá-la? Seria a morte da mulher mais um elemento do fomento pedagógico que é próprio da tragédia desde as lições de Aristóteles? Devemos concordar com Loraux quando fala de um “benefício imaginário muito real que estas mortes apenas ditas deviam trazer a um público de cidadãos”.<sup>37</sup> Assim, a “morte-narração” presta-se mais a conjecturas, diz Loraux. Alimenta um imaginário? Quem necessitaria de tal imagem? Ofélia e todas as suas “primas” teriam a mesma função nos tempos modernos? A quem serve a pintura? Fará pensar, segundo ela, no porquê de a tragédia usar as palavras para fazer um discurso bem audível. Bem audível será, para Loraux,<sup>38</sup> a diferença entre os sexos que os homens não podem nem desejam apagar.

Assim devemos trabalhar em analogia com Loraux<sup>39</sup> e acrescentar a tese que norteia a investigação de autoras como Kaara Peterson.<sup>40</sup> Em “Framing Ophelia: Representation and Pictorial Tradition”, Peterson investiga o que ela chama a “convenção” da “morte de uma bela mulher” e tem como foco a compreensão de uma “iconologia ecrástica, na qual a invariabilidade verbal torna-se a intérprete do visual”.<sup>41</sup> Peterson<sup>42</sup> discute o caráter “elusivo” das representações de Ofélia, “corpo literário” que se apresenta nas representações visuais. Ofélia, como bem nota, é a todo momento contada, citada, referida pelas falas dos outros personagens, sejam Polônio, Laerte ou Hamlet, que durante toda a peça reconfiguram o que é Ofélia, o que ela quer, o que ela pode ser. Ofélia vem a ter sua vida inteira transformada na história de sua morte (sua morte é sua metonímia, ela não é mais do que a morte que um dia, quem sabe, apareceu como louca, sendo a louca apenas uma espécie de pré-morta, mas, igualmente, como a morta, impotente para a razão) por meio do discurso de Gertrudes, que é, segundo a autora, “a

<sup>36</sup> LORAUX, 1985, p. 11.

<sup>37</sup> LORAUX, 1985, p. 11-12.

<sup>38</sup> LORAUX, 1985.

<sup>39</sup> LORAUX, 1985.

<sup>40</sup> Kaara PETERSON, 1998.

<sup>41</sup> PETERSON, 1998.

<sup>42</sup> PETERSON, 1998.

<sup>43</sup> PETERSON, 1998.

epítome da reconfiguração da realidade de Ofélia”.<sup>43</sup> Gertrudes relata uma espécie de “história ventríloqua”, pondo-nos a pensar no porquê de a morte de Ofélia ter de ser lembrada por ela como um acidente. O que Gertrudes consegue ao contar a história do acidente enquanto, por outro lado, os coveiros relatam tratar-se de um suicídio? Por que o suicídio de Ofélia é escondido pelo discurso da rainha? É claro que o suicida e sua família eram vítimas de preconceito jurídico e religioso, e da verdade de sua morte dependiam também seu funeral e a chance de chegar ao reino de Deus. Peterson<sup>44</sup> pretende que o caráter inconclusivo da morte de Ofélia, assim como é deixado no texto de Hamlet, seja a chave de sua compreensão.<sup>45</sup> Esse *gap* não quer dizer pouco. É nele, intervalo entre os discursos, que se constrói a dúvida quanto à verdade da morte (que se torna a única vida) de Ofélia.

<sup>44</sup> PETERSON, 1998.

<sup>45</sup> Que se lembre o Dom Casmurro, de Machado de Assis, e a inconclusividade da traição de Bentinho por Capitu.

O corpo de Ofélia reside, portanto, na visão de Peterson,<sup>46</sup> entre o discurso de Gertrudes e o dos coveiros. Gertrudes discursa em torno de uma perda, elevando a perda à linguagem. Tal é a tese de Peterson,<sup>47</sup> que analisa a repetição da perda na estrutura da tragédia. Essa perda é primeiramente do corpo morto de Ofélia; corpo morto que pode ser elevado a discurso, discurso que está marcado profundamente pelo desejo de narrar. Narrar por narrar? Narrar para dar sentido? Ora, a perda é aquilo que justifica a narrativa, que dá sua forma e permite que ela seja também gozo sobre um conteúdo. Gozo de si mesma.

<sup>46</sup> PETERSON, 1998.

<sup>47</sup> PETERSON, 1998.

Segundo Peterson,<sup>48</sup> fomos ensinados a “ler” esse discurso da rainha como uma experiência visual, enquanto Shakespeare o tratava como uma reportagem. Aquilo que Gertrudes diz tornou-se cena em nossa memória coletiva, passou a compor a memória visual de um tempo como a bela morte de uma moça apaixonada. Peterson insiste que Gertrudes enquadra Ofélia, torna-a “bela como uma pintura”. Cita Bronfen,<sup>49</sup> para quem esse desejo de enquadrar significa “forcluir” uma reação ao discurso, ou seja, criar a imagem com o objetivo de acobertar e interromper a pergunta que necessariamente dirigimos ao discurso. A imagem de uma mulher morta em um quadro apenas nos faz ver que ela é morta. A imagem sustenta uma “verdade” que não permite o questionamento que seria inevitável para o discurso.

<sup>48</sup> PETERSON, 1998.

<sup>49</sup> BRONFEN, 1992.

Nesse ponto, a relação íntima da representação pelo discurso e seu efeito e a representação pela imagem mostram sua notória solidariedade. Ambas estão envolvidas com a “redução da morte de Ofélia somente ao status de objeto verbal”, que é logo transferido à objetificação pela imagem. A história narrada serve como o verbal-visual, verdade como o *eidos* platônico que os filósofos sempre almejavam

contemplar. O corpo de Ofélia torna-se “objeto de contemplação” pela imagem que estava já desenhada no discurso ecrástico de Gertrudes. Com a imagem, fica garantida a proteção desse corpo que apavora em sua “instabilidade” provada pela inconclusão do discurso de Gertrudes e dos coveiros. A chance de tornar estável a instabilidade é o que encanta artistas visuais que a representam morta ou louca, pronta a morrer. A morte de uma mulher é a contemplação absoluta: o “puro olho do mundo”, para usar uma expressão cara à estética de Schopenhauer. A mulher que pode ser contemplada é a morta, que só pode ser contemplada como morta.<sup>50</sup> A pintura elimina a reflexividade, não há nada mais a contar, como afirma Petersen.<sup>51</sup> Nela se cala aquilo que a tragédia queria calar ao criar um discurso imagético. Uma completa a outra. O feminismo, nesse sentido, leitura que abre o que é visível com total descompromisso com a lógica das representações, é anti-trágico e antipictográfico, uma pura anatomia do discurso e da imagem feita pelos homens em tempos de “enquadrar” mulheres.

Não sendo mais nada a contar, mas demonstração, a pintura define a estase do corpo feminino, um corpo sem narrativa, sem história, corpo reduzido à notícia de sua morte; estase que permite sua configuração como objeto, bibelô feichizado da contemplação que em seu extremo é morte. Também essa morbidez é ocultada. Como diz Petersen,<sup>52</sup> Ofélia parece sentada em uma sala onde ela posa para uma pintura, mais do que vitimada em um fim violento. A mulher estática é a mulher morta, que cabe bem à pintura representar quando ela quer apenas conjugar-se ao ideal poético da beleza do romantismo a la Poe. Ápice de tal gozo é, na história da pintura, a imagem de Ofélia morta flutuando sobre as águas de Millais, que antes de dedicar-se à ninfa das águas, pintou uma jovem dentro de um caixão, alguns anos antes da colorida Ofélia.

Que esteja dado na tradição que a beleza é uma mulher morta, conforme o axioma de Poe, é questão das mais graves a entender. Seria um modo de imobilizar, conter, aquilo que apavora? Seria essa imobilidade a beleza? O caráter apotropaico da representação de um corpo morto já estava declarado na *Poética*, de Aristóteles.<sup>53</sup> Ver a morte representada é vê-la por meio de uma mediação que protege quem vê, ao mesmo tempo que permite conhecer e “gozar” de seu objeto. Mas que a mediação deixe de ser instrumento de proteção, anteparo ou aquilo que permite entrar em contato com o abismo sem se perder e se torne instrumento de manipulação não é coisa impossível de sustentar. Que esse corpo de mulher seja tornado instável pelo discurso, no discurso seja posto em cena como o que

<sup>50</sup> Guimarães Rosa faz o mesmo com o corpo de Diadorim quando finaliza *Grande Sertão Veredas* (1986). Pela narrativa ele consegue seu momento máximo na cena trágica em que “enquadra” Diadorim como corpo de mulher morta a ser contemplada. É nesse enquadramento pela narrativa de memória da imagem de uma mulher morta que ele a transforma em mulher, após todo um processo narrativo em que essa mulher é ocultada sob as vestes de um homem. O contrário também é válido. Diadorim é enquadrada e assim revelada, enquanto antes era escondida, porque é mulher e só assim pode ser vista. Como se, por ser mulher, não lhe coubesse outro destino no contexto da narrativa. Também Guimarães Rosa atinge o “ápice” da beleza poética, como indicada em Poe (1960).

<sup>51</sup> PETERSON, 1998.

<sup>52</sup> PETERSON, 1998.

<sup>53</sup> ARISTÓTELES, 1992.

se foi e se transforme em imagem que torna sua instabilidade fixa, posto que imóvel, eis o que significa a função da arte em relação a mulheres em uma sociedade patriarcal.

<sup>54</sup> PETERSON, 1998.

O que Peterson<sup>54</sup> chama “elisão” textual em sua argumentação tem uma conotação fundamental: elidir é tanto fazer desaparecer quanto “deitar no chão”. Elidir é o gesto essencial que está em jogo nas representações das mulheres. Não é apenas a morta, mas antes dela a “deitada”,<sup>55</sup> a que dorme, como demonstrou Dijkstra, citado no início deste artigo com referência ao “culto da invalidez”.

<sup>55</sup> Refiro-me não apenas àquela que dorme, mas a uma segunda, a que é caçada, derrubada e eviscerada. Ver a primeira na análise de Georges DIDI-HUBERMAN, 2002 e a segunda em DIDI-HUBERMAN, 2005; ver as pinturas de Botticelli sobre Nastagio Degli Onnesti.

<sup>56</sup> LORAUX, 1985.

Podemos dizer, seguindo Loraux,<sup>56</sup> que sem a morte de uma mulher a tragédia não se realiza como forma. Seria demais dizer o mesmo das artes visuais? Nietzsche demonstrou muito bem como a pintura e a escultura enquanto artes visuais se fizeram como arte apolínea, na contramão de anseios dionisíacos, que, na tragédia, estariam representados pela música em seu caráter reticente, não linguístico, intraduzível, de abertura ao imponderável. Apolínea é a pintura com sua alta dose de “imagem”, na contracorrente da tragédia, com suas altas doses de indecisão e reticências. A imagem de uma mulher morta é o que vem colar dionisíaco e apolíneo. A pintura torna fixas tais reticências, vem coroar o discurso e, por fim, traindo-se a si mesma, vem apresentar o *corpus delicti*, como o fez Shakespeare com Ofélia no dizer de Peterson.<sup>57</sup> Vem pôr em cena, sobre a mesa como uma carta, o corpo ao qual é negado *habeas corpus*. É em torno dessas duas figuras do direito que se poderia hoje pensar um direito feminista: um direito pelo corpo, e não por seu espectro.

<sup>57</sup> PETERSON, 1998.

As artes visuais, da gravura ao cinema, passando pela vasta oferta da pintura, devem ser pensadas, analogamente ao “signo da escuta” com que Loraux<sup>58</sup> diz ser preciso entender a tragédia, “sob o signo do olhar”. Tendo em vista, no caso da hiper-representada Ofélia, que os pintores dos últimos séculos se dedicaram a pintar principalmente a imagem, que era oferecida pelo bardo ao seu espectador, apenas como alimento para a imaginação, precisamos ficar atentos. Se a tragédia leva a sonhar, dando ao seu espectador uma alusão pela palavra, a pintura mostra aos olhos, sem que ele tenha a chance de sonhar. Certamente a pintura é trabalho da imaginação criadora, mas que ela obedeça, ou seja seduzida, à oferta da tragédia não a torna simplesmente serva das artes ligadas à palavra, mas define que a “imaginação” que é trunfo da pintura, a promessa cumprida do invisível tornado visível, não existe sem a ideologia que vem inscrever-se necessariamente como texto que dele nasce. O ideal antigo de que a imaginação colaria o fantasma e o real, como sugere Agamben,<sup>59</sup> encontra sua elaboração cruel, pois

<sup>58</sup> LORAUX, 1985.

<sup>59</sup> AGAMBEN, 2007.

todo texto – mesmo o mais feminista – é afim ao logocentrismo. É natural que submeta as imagens. Todo discurso informa uma imagem. Não há imagem que não esteja dominada por teorias, embutida delas. As imagens serão ajudadas por um discurso ou por ele subjugadas, perdendo-se em seu próprio combate, vítimas de novos discursos capazes de induzir a novas imagens. Nosso tempo é o de imagens mortas, pornográficas, vazias de sentido. Tempo das imagens que não pertencem a si mesmas: publicitárias. Imagens-mercadorias, espetáculo como tragédia sem sublimação, em que a morte não é mais um possível, mas a exposição cínica de um grau último da lei que rege a sociedade. Eis que a leitura do “signo mulher” – que a lei declarada como sentença “é uma mulher” – define que uma mulher, por ser mulher, está condenada à morte.

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Turim: Bollatti Boringuieri, 2007.
- AMORÓS, Célia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. 2. ed. Barcelona: Anthropos, 1991.
- ARISTÓTELES. *Poética*. ed. bilingüe. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BLAY, Eva Alterman. *Assassinato de mulheres e direitos humanos*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- BRONFEN, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- DÍAZ, Cláudio. *Vermeer, o la mujer naturaleza muerta*. Málaga: Universidad de Málaga, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: Essai sur lê Drapé Tombé*. Paris: Gallimard, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Losada, 2005.
- DJKISTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres*. Porto: Afrontamento; São Paulo: EBRADIL, 1991.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

- LACAN, Jacques. *Hamlet por Lacan*. Campinas: Escuta/Liubliú, 1986.
- LORAUX, Nicole. *Façons Tragiques de Tuer une Femme*. Paris: Hachette, 1985.
- MIYOSHI, Alex. *Moema é morta: pintura e escultura na segunda metade do século XIX*. Tese (Doutorado em História da Arte) – UNICAMP, São Paulo, 2010.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PETERSON, Kaara. "Framing Ophelia: Representation and the Pictorial Tradition." *Mosaic*, v. 31, n. 3, 1998. Disponível em: <<http://www.questia.com>>. Acesso em: 10 out. 2009.
- POE, Edgar Allan. "Filosofia da composição". In: \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre: Globo, 1960. p. 501-511.
- POTTS, Alex. *Flesh and the Ideal: Wincklemann and the Origins of Art History*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão Veredas*. 29. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. ed. bilíngüe. Lisboa: Cotovia, 2001.
- SMALL, Helen. *Love's Madness: Medicine, the Novel, and the Female Insanity, 1800-1865*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- TIBURI, Márcia; EGGERT, Edla; MENEZES, Magali. *As mulheres e a filosofia*. São Leopoldo: Unisinos, 2002.
- TIBURI, Márcia; VALLE, Bárbara. *Mulheres, filosofia ou coisas do gênero*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008a.
- TIBURI, Márcia. "Branca de Neve ou corpo, lar e campo de concentração: as mulheres e a questão biopolítica". In: TIBURI, Márcia; VALLE, Bárbara. *Mulheres, filosofia ou coisas do gênero*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008b. p. 53-73.
- WECHSLER, Judith. "Performing Ophelia: The Iconography of Madness." *Theatre Survey*, v. 43, n. 2, nov. 2002.
- YOUNG, Alan. *Hamlet and the Visual Arts – 1709-1900*. Newaer: University of Delaware Press; London: Associated University Press, 2002.

[Recebido em outubro de 2009  
e aceito para publicação em novembro de 2009]

### ***Ophelia – Discourse, Image and Biopolitics***

**Abstract:** *This article discusses the relation between Ophelia's image in Hamlet, Shakespeare, and the character's pictorial representations in the nineteenth century, aiming at situating the ideology of the women's death amidst drama and pictures.*

**Key Words:** *Ophelia; Image; Dead Women; Ideology; Visual Arts.*