



# Medievalis

v. 13, n. 1 (2024)

## Para ler Ofélia: o sacrifício feminino em Hamlet

| 1

Joanna Angélica da Motta<sup>1</sup>  
Douglas Esteves Moutinho<sup>2</sup>

**Resumo:** Millais retratou a personagem Ofélia, de Hamlet, durante seu último suspiro de vida, rodeada de flores e de cabelos soltos e esvoaçantes. Ofélia é uma personagem que morre tragicamente e cuja fala é reduzida na obra, devido a intervenções femininas que reduzem sua identidade e agenciamento de si. Além do quadro de Millais, outras obras serão analisadas, com o intuito de entender o contexto da obra e quais representações do feminino ela evoca. O objetivo deste artigo é analisar a morte de Ofélia no quadro de Millais e como essa representação pode revelar temas latentes na obra de Shakespeare que não são vislumbrados. Por meio da análise do quadro e dos seus elementos, compreendeu-se que sua morte foi uma tentativa da personagem de poder ter controle sobre si mesma e sobre sua identidade. Embora embelezada e romantizada, podemos analisar Ofélia enquanto personagem silenciada pelas instâncias de poder que permeiam a obra Hamlet.

**Palavras-chave:** Ofélia, Hamlet, silenciamento feminino, sacrifício

**Abstract:** Millais depicted the character Ophelia, from Hamlet, in her final moments of life, surrounded by flowers and with her loose, flowing hair. Ophelia is a character who dies tragically and whose voice is diminished in the play due to feminine interventions that reduce her identity and self-agency. In addition to Millais's painting, other works will be analyzed to understand the context of the artwork and the representations of femininity it evokes. The aim of this article is to analyze Ophelia's death in Millais's painting and how this representation can reveal latent themes in Shakespeare's work that often go unnoticed. Through the analysis of the painting and its elements, it becomes evident that her death was an attempt to assert control over herself and her identity. Even though idealized and romanticized, Ophelia can be interpreted as a silenced character, constrained by the power structures that pervade the play by Shakespeare.

**Keywords:** Ophelia, Hamlet, feminine silencing, sacrifice.

<sup>1</sup> Mestranda em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Licenciada em Letras Português/Inglês pela UFRJ.

E-mail: joannamotta@letras.ufrj.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8131509260608438>

<sup>2</sup> Doutorando em Letras Clássicas na Linha Interdisciplinar pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, bacharel em Letras: Português/Alemão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Licenciado em História pela Universidade Católica de Petrópolis.

E-mail: dougmoutinho@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3356478726800582>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5068-6248>





## 1. Considerações Iniciais

Imagens nunca são apenas imagens; elas carregam significados. Historicamente, há uma tendência da arte durante os séculos de retratar mulheres bonitas mortas de maneira a torná-las como objetos estéticos (PETERSON, 1998, p.10). Submersa e morta por afogamento, *Ophelia* (1851-2), de Millais, está em volta de flores, que adornam o quadro e aprofundam o sentido da sua morte. A musa de Millais é inspirada na personagem homônima de *Hamlet* de Shakespeare (1623), cuja morte é ambígua dentro da peça e não há nenhuma testemunha ou coro para declarar sua morte. Em sua obra, o pintor retrata Ofélia com delicadeza e com olhar vago, exatamente no momento em que seu último suspiro de vida é consumado.

A morte de Ofélia é narrada por Gertrudes, rainha da Dinamarca e mãe de Hamlet. Até então, os coveiros, ao enterrarem seu corpo, insinuavam que a causa de sua morte havia sido suicídio. Gertrudes, contudo, proclama que: "[ela] se afogou" (HAMLET, 4.7.165), sugerindo que Ofélia sofrera um acidente fatal, devido ao embelezamento que Gertrudes tece sobre o fim da personagem. Essa tessitura da morte como algo belo, em que Ofélia é descrita como uma sereia (HAMLET, 4.7.177) levanta dúvidas do porque que sua morte precisa ser registrada de maneira tão elaborada e inegavelmente tratada como um acidente (PETERSON, 1998, p.5). Ao descrever o suicídio de Ofélia como um infortúnio acidental, a rainha livra a jovem e sua família do estigma jurídico e religioso, preservando, assim, sua "chance de chegar ao céu", pois, segundo o cristianismo, o suicídio simbolizaria a destruição do templo de Deus (1 Coríntios 3:16-17).

Segundo Peterson (1998, p. 8), Gertrudes transforma Ofélia em "bela como uma imagem", reduzindo sua existência à aparência, enquanto nega sua agência. No contexto da Inglaterra do século XVI, o suicídio era ilegal, apenas perdendo seu status de ilegalidade em 1961, com o *The Suicide Act*, e, até 1870, a família do suicida teria seus bens e propriedades confiscados (NEELEMAN, 1996, p. 252-253). Portanto, caso fosse comprovado que Ofélia tinha se suicidado, implicaria apreensão de bens e propriedades da sua família, que já estava assolada pela morte do patriarca. Apesar de tentar protegê-la, Gertrudes acaba transformando-a em objeto estético. Na peça *Hamlet*, Ofélia é uma personagem cujas falas são frequentemente relegadas, e após a morte de seu pai, sua estabilidade emocional declina. Essa visão, que romantiza a morte de Ofélia, revela uma perspectiva onde seu sacrifício é uma forma de controle sobre sua vida, ainda que trágico. Neste artigo, analisaremos a morte da personagem segundo a noção de sacrifício e como a obra de John Everett Millais, sendo uma pintura, retrata temas ocultos em Hamlet.





## 2. Século XVI e Shakespeare

Durante o reinado da Rainha Isabel I (1558-1603), o Reino Unido emergiu como uma potência naval e comercial no Ocidente, em um período que historiadores chamam de "era de ouro" da história britânica (HALDER *et al.*, 2018, p.1). Esse período coincidiu com o Renascimento europeu, um momento de profundas transformações culturais, sociais, artísticas, políticas e religiosas. Na astronomia do século XVI, surgiram teorias inovadoras sobre o Sistema Solar, particularmente a teoria heliocêntrica, que afirmava que o Sol, e não a Terra, era o centro do universo. Ao afirmar que o Sol ocupava o centro do sistema solar, Copérnico abriu portas para uma revolução científica que alteraria a compreensão e os estudos sobre o Sistema Solar, inspirando cientistas como Galileu Galilei e Johannes Kepler. Essa nova perspectiva desafiou concepções religiosas e filosóficas, iniciando o que se tornaria a secularização do pensamento.

Já nas artes plásticas, pintores como Michelangelo, Botticelli e Rafael Sanzio retratavam o ser humano, como em *A Criação de Adão* (1511), e temas mitológicos, como em *O Nascimento de Vênus* (1486), destacando a centralidade do homem e sua relação com o mundo, em contraste com a exclusividade do divino proveniente dos séculos anteriores. Embora esse período tenha sido emblemático para o avanço artístico e intelectual, as mulheres, na arte, eram idealizadas, retratadas como musas ou figuras de pureza e virtude, enfatizando e reproduzindo um ideal feminino que deveria ser estimulado e alcançado.

A Rainha Isabel I recebeu uma educação excepcional para a época: falava várias línguas e possuía uma sólida formação acadêmica. Como grande apoiadora das artes, ela incentivou o teatro, um dos fatores que possibilitou a construção do Globe Theatre, que se tornaria o palco principal para as apresentações das obras de Shakespeare. Sob a influência do reinado de Isabel, Shakespeare criou personagens femininas, não faltando, portanto, papéis complexos para mulheres em suas tragédias e comédias (DA PAZ; SILVA, 2020, p.131). Entre elas, destacam-se figuras como Lady Macbeth, em *Macbeth* (1606), Desdêmona, em *Otelo* (1603), e Ofélia, em *Hamlet*, personagem que será analisada neste artigo.

Diferentemente de Ofélia, em *Hamlet*, Lady Macbeth é apresentada como uma personagem poderosa e ambiciosa. Sua relação com seu marido, marcada por profundo amor e cumplicidade, é descrita por Harold Bloom como o casal mais feliz das obras de Shakespeare (BLOOM, 1998, p. 518). Ofélia, por outro lado, não compartilha da mesma sorte em sua relação com Hamlet. Ele a maltrata e a rejeita, ordenando que vá para um





“convento” (*nunnery*, em inglês), termo que na época carregava a ambiguidade de também significar “prostíbulo”.

A força de Lady Macbeth, no entanto, transforma-se em sua maior fraqueza. O assassinato de Duncan desencadeia uma espiral de tormento psicológico, que a consome enquanto observa as consequências das ações dela e de seu marido. Em contraste, Ofélia encontra na loucura uma forma de resistência e expressão, usando-a como um meio de ganhar força e voz em um ambiente que a silenciava. O que une ambas como figuras trágicas é o fato de que seus destinos estão intrinsecamente ligados às falhas masculinas: Lady Macbeth é destruída pelas consequências das ambições de Macbeth, enquanto Ofélia sucumbe à manipulação e negligência de Hamlet. Essa conexão evidencia como Shakespeare explora o impacto das relações de poder e amor nas vidas das mulheres, destacando a tragédia de sua vulnerabilidade em um mundo dominado por homens.

Se Lady Macbeth e Ofélia representam diferentes formas de tragédia feminina, Desdêmona, em *Otelo*, apresenta uma outra faceta dessa dor. Ambas são vítimas de personagens masculinos, sendo Ofélia abandonada emocional e fisicamente por Hamlet, e Desdêmona injustamente acusada por Otelo. Outra semelhança importante é que ambas são retratadas como figuras puras e inocentes. No entanto, enquanto a morte de Desdêmona resulta diretamente da violência de Otelo, a morte de Ofélia é mais ambígua, deixando em aberto as questões sobre sua responsabilidade e as circunstâncias que a cercam.

Conforme argumenta Bloom (1998, p. 28), a concepção do personagem ocidental enquanto agente moral já se encontrava presente nas obras de pensadores e escritores clássicos, como Homero, Platão, Aristóteles, Sófocles, Dante, Kant e até mesmo na própria Bíblia. No entanto, foi Shakespeare quem, de fato, consolidou a noção de personalidade como a entendemos hoje, atribuindo-lhe uma dimensão complexa e multifacetada. O que Bloom propõe é que Shakespeare inovou ao criar personagens tridimensionais, cujas motivações, anseios, desejos e inquietações os tornavam reais e próximos à condição humana. No entanto, a figura de Ofélia emerge como uma personagem cuja trajetória é marcada pelo silenciamento.

A interpretação lacaniana argumenta que a existência de Ofélia está intrinsecamente ligada à de Hamlet (apud SHOWALTER, 1991, p. 77), funcionando como um reflexo que revela aspectos do protagonista ao leitor e ao espectador. O psicanalista francês sugere que Ofélia representaria o falo, e que Hamlet precisaria escolhê-la antes de seu suicídio para alcançar “a vida, o sexo, a alegria, em uma palavra, a chave para fora do desejo da mãe” (TIBURI, 2010, p. 310). Essa interpretação reduz





Ofélia à dimensão simbólica da sexualidade masculina, transformando-a em um elemento do conflito interno de Hamlet. Nesse processo, sua individualidade e identidade na obra são anuladas, reforçando sua condição de objeto e silenciando sua autonomia como personagem.

A interpretação lacaniana de Ofélia e seu silenciamento na obra de Shakespeare é também um convite a uma reflexão mais ampla sobre como a arte, em todas as suas formas, contribui para a construção de representações sociais. Por conseguinte, entende-se que a informação de Bloom diz respeito, em Hamlet, aos personagens masculinos, visto que a personagem se torna estereotipificada pelos seus traços de quietismo, obediência e servidão. Apenas na loucura que Ofélia salta da narrativa, subvertendo os ideais femininos da época, sugerindo a existência de camadas mais profundas e não explicitadas pelo texto, que a arte pode explorar e revelar.

### 3. Século XIX e mulheres

No século XIX, o Reino Unido vivenciou profundas mudanças que impactaram tanto sua estrutura social quanto econômica. Entre 1801 e 1901, a população britânica passou de aproximadamente 10,5 milhões para 37 milhões (WILLIAMS, 2004, p. 1), o que representou um significativo crescimento demográfico impulsionado pela Revolução Industrial e pela imigração. Esse período de expansão populacional e industrial trouxe consigo uma migração em massa das áreas rurais para os centros urbanos, pois muitas famílias procuravam melhores condições de vida e emprego nas novas fábricas que se multiplicavam pelo país. Logo, as mulheres, outrora confinadas ao espaço doméstico de matriarca, precisavam trabalhar longas horas para sobreviver.

Em 1857, a criação da Lei de Causas Matrimoniais (*Matrimonial Causes Act*) permitiu que o divórcio fosse solicitado pelos homens, caso a esposa tivesse cometido adultério. Para as mulheres, no entanto, o processo era mais complexo: elas precisavam comprovar não apenas o adultério do marido, mas também outras circunstâncias agravantes, como abuso, crueldade ou incesto. Embora a lei tenha simbolizado um avanço ao institucionalizar o divórcio, ela permaneceu fortemente restritiva para as mulheres. No contexto do século XIX, em que as mulheres começavam a ocupar papéis que antes lhes eram vedados, como contribuir para o sustento da família, as normas sociais ainda reforçavam os ideais de passividade, pureza e devoção feminina, perpetuando desigualdades mesmo diante de mudanças legais.

Neste século, muitas obras retratavam a personagem “mulher caída”, a personagem que havia consumado relações sexuais antes do consumamento do





casamento. O conceito de “mulher caída” deve-se à perda da virtude feminina, que teria tornado-a impura socialmente. Diferentemente da prostituta que engajava em relações sociais na busca de troca monetária, a mulher tornava-se caída por ter sido persuadida, enganada, ou por escolha própria. Ela, entretanto, sofria ostracismo e julgamento pela sociedade, uma vez que a mulher deveria ser o “anjo do lar”. Percebe-se, de tal modo, que há uma preocupação excessiva com o controle da sexualidade feminina, procurando enclausurá-la a fim de reduzi-la ou até mesmo apagá-la.

A virtude feminina, algo precioso e que necessita ser resguardado, encontra em Ofélia uma interpretação idealizada, em que sua morte se torna uma forma de redenção para o feminino no século XIX. Ofélia, na arte do século XIX, assume feições de mulheres castas, belas, insanas e mortas (SMITH, 2009, p. 126). Como discutido anteriormente, essa tendência de retratar mulheres belas e mortas reflete um ideal de feminilidade que se consolida por meio dessas representações. Essas imagens se tornam universais ao buscarem criar a realidade. Assim, ao escolher retratar a mulher dessa forma, o século XIX acaba promovendo a ideologia de que seu destino estaria intrinsecamente ligado à morte.

#### 4. A filha ingênua de Polônio

“Tens alguma dúvida?”, é a primeira frase de Ofélia (1.3.4). Ofélia é introduzida oferecendo ajuda, portando-se de maneira passiva. Sempre obediente e tranquila, Ofélia ouve os conselhos de seu pai e seu irmão para ficar longe de Hamlet, que alegam ter promessas “cafetinas” (1.3.127) quanto ao seu afeto por ela. Na mesma cena, ela é chamada de “ingênua” (1.3.101) pelo seu pai — constantemente, seu intelecto e suas capacidades cognitivas são diminuídas. Sua beleza é notória, pois os personagens sempre a caracterizam como “bela”, “formosa” e até mesmo comparada a uma “ninfã”. Ofélia é a moça ideal: obediente, modesta e piedosa.

Na peça, as figuras masculinas reduzem Ofélia à sua beleza, preparando-a como um cordeiro para o sacrifício. Polônio a utiliza como isca para entender as atitudes estranhas de Hamlet. Reconhecendo a notável beleza de sua filha, ele a instrumentaliza para amansar Hamlet e garantir seu próprio favorecimento junto aos reis. Hamlet, imerso em melancolia pela morte de seu pai e pela traição de sua mãe e de seu tio, destrata Ofélia, provocando-a maliciosamente para seu próprio entretenimento (3.2.115-6;254).

Quando seu pai faleceu, Ofélia fica transtornada, afinal, a figura que ela tem como guia, como norteador de suas atitudes não estará mais lá para ajudá-la e moldá-la. Juntando o luto e o abandono de seu amado, Ofélia se torna melancólica e é caracterizada





como *louca* (4.4.159), como ausente de juízo (4.4.87), porque começa a se comunicar por meio de canções para denunciar o que ocorreu consigo:

Amanhã é são Valentim,  
De casa saem, é madrugada;  
Jovem diante o varandim,  
Me torno sua amada.  
Ao levantar-se, ele se veste,  
Lhe abre da porta a tramela,  
E entra a moça, o ar celeste,  
Mas, ao sair, não é donzela.  
(HAMLET, 2015, versos 49-56)

| 7

Em sua fala, Ofélia alude à perda de sua castidade, no último verso da canção acima, sugerindo a consumação de atos sexuais com um homem, possivelmente Hamlet. Ademais, ela fala de seu amado, que levanta-se e se veste e a deixa, quando consegue o que quer. Sua manifestação é tratada como bobagem, recebendo um tratamento condescendente: “Desde quando ela está assim?” (4.5.68). Na época em que Hamlet foi escrito, o louco era frequentemente retratado como um revelador das contradições e hipocrisias sociais (SILVEIRA; SIMANKE, 2009, p.27). Ofélia perde sua virtude para o homem que a abandona logo em seguida. Ela revela essa condição de maneira indireta, pois, sendo mulher, não acreditaram em suas palavras. Assim, precisa fingir-se de louca para expressar todas as suas angústias e vitimizações.

Suas canções são uma maneira de expressar suas repressões. Ela distribui flores para os membros da corte, dentre elas, arrudas, alecrim e amor-perfeito:

OFÉLIA: Tome o alecrim, é para a lembrança — por favor, amor, lembre — e aqui o amor-perfeito, para os pensamentos.  
LAERTE: Uma aula de loucura, que combina lembrança e pensamento.  
OFÉLIA: O funcho é para você e as aquileias. A arruda é para você e essa aqui é pra mim. Vou chamá-la de erva da graça dos domingos. Aqui está uma margarida. Gostaria tanto de lhe dar violetas, mas murcharam todas quando meu pai morreu [...]” (HAMLET, 4.4. 177-187).

Alecrim simboliza a lembrança, planta que fortaleceria a memória, aludindo a morte de seu pai. O amor-perfeito (em inglês *pansy*) se assemelha ao francês *pensées*, pensamentos, sugerindo seus pensamentos amorosos<sup>3</sup>. Ofélia alega não ter violetas, pois todas haviam murchado quando seu pai faleceu (4.5.186-7). Violetas são símbolos de modéstia e ligado à religião cristã (Seaton, 1995, p.43) Essa distribuição pode ser vista como o defloramento, como a perda da virgindade, assim como antes assinalada por meio da canção de São Valentim. A Ofélia do início da peça, obediente e casta, não é a mesma

<sup>3</sup> Nota do tradutor da edição da Companhia das Letras (2015).





após todos esses eventos. Ela não é mais silenciada; agora, ela possui voz, mas a um custo elevado: ser rotulada como louca.

Embora frequentemente negligenciada pela narrativa, Ofélia é a personagem mais ilustrada e citada entre as heroínas shakesperianas (SHOWALTER, 1991, p. 78). Isso levanta a questão: por que não Lady Macbeth, que exemplifica a ambição e a ganância feminina? A resposta reside na redução da mulher à imagem, uma representação moldada pela realidade social e cultural. Como representação, entende-se como “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” (TIBURI, 2010, p. 305). Tendo em vista as palavras de Tiburi, a imagem construída de Ofélia teria sido um produto de diversos recortes intencionais, de modo a propagar ideais sobre a mulher ocidental, perpetuando uma imagem idealizada.

Segundo Bachelard (apud TIBURI, 2010, p. 308), Hamlet segue “a regra da preparação literária do suicídio”. Em outras palavras, ele antecipa seu destino ao murmurar: “Ninfa, em tuas orações sejam / Lembrados meus pecados” (3.1.89-90). A menção à “ninfa” sugere que Ofélia ainda não atingiu a plenitude da condição feminina, sendo assim convidada a retornar à “natureza da ondina” (TIBURI, 2010, p. 308). De acordo com *A Dictionary of Symbols* (2001), a palavra “ninfa” deriva do grego “vun”, que simboliza tanto “noiva” quanto “boneca”. Essas deidades estão associadas à água corrente, cuja ambivalência abrange tanto o nascimento e a fertilidade quanto a morte. Esse uso específico de linguagem implica que a corporeidade de Ofélia é, de certo modo, anulada, uma vez que ela é reduzida a uma forma — isto é, a um significante. Para dar voz à personagem e explorar essa complexidade, analisaremos a obra *Ophelia*, de John Everett Millais, buscando uma interpretação multifacetada de sua figura.

#### 4. Os Pré-Rafaelitas

A Irmandade Pré-Rafaelita foi um grupo de artistas ingleses fundado em 1848 por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais. Esse grupo surgiu como uma crítica à Royal Academy, buscando resgatar a arte anterior à Alta Renascença, especialmente antes da influência do pintor Rafael. Os pré-rafaelitas defendiam um retorno a uma estética que priorizava a sinceridade e a emoção, em contraste com as convenções acadêmicas da época. Os artistas pré-rafaelitas valorizavam cores vivas, detalhes minuciosos e simbolismo em suas obras. Seu trabalho frequentemente apresentava representações detalhadas da natureza e do ser humano, refletindo uma profunda observação do mundo ao redor. As figuras femininas eram um tema recorrente,





geralmente retratadas com cabelos claros ou avermelhados, simbolizando a beleza idealizada e a fragilidade.

*The Awakening Conscience* (1854), de William Holman Hunt, ilustra uma jovem mulher em um momento de contemplação e revelação. A falta de anel matrimonial em sua mão demonstra que a jovem seria amante do homem que a segura. A jovem estaria contemplando suas próprias ações, assim como os resultados, dividida entre o desejo de ficar e o perigo que estava correndo pelo possível ostracismo que sofre ou que viria a sofrer. Elementos presentes na obra, como o relógio, aludem ao tempo perdido, refletindo a luta interna das mulheres contra o controle social que lhe era imposto.

Outra obra significativa da época foi de Dante Gabriel Rossetti, *The Blessed Damozel* (1878), cujo retrato feminino simboliza amor e anseios. A donzela de Rossetti, acima de figuras angelicais e tomando lugar proeminente na pintura, contempla seu amado, que foi para o inferno. Seu desejo de reencontro é intensificado pela presença das imagens do casal ao fundo, além de seu olhar esperançoso e hesitante, que transmite a angústia da separação e a esperança de união futura.

Essas obras exemplificam como a figura feminina nas pinturas pré-rafaelitas era etérea e mística, incorporando ideais de beleza, pureza e tragédia. A representação da mulher revela uma dualidade: ao mesmo tempo idealizada e presa nas convenções sociais. Através de suas obras, os pré-rafaelitas criticavam as normas artísticas de sua época e abordavam questões profundas sobre a condição feminina, o amor e a moralidade. Por conseguinte, a Irmandade Pré-Rafaelita deixou um legado duradouro na representação da mulher na arte.

## 5. O quadro de Millais

Se, como dito antes, há uma conexão entre a representação do feminino com a morte, o quadro *Ophelia* (figura 1) deve ser visto como uma obra em que o artista deliberadamente incorporou elementos que compõem a cena da morte da personagem, com o intuito de explicá-la e ampliar nossa compreensão sobre sua trágica história. Comumente retratada como jovem e bela, ela é retratada com cabelo esvoaçante e olhar vazio, indicando sua loucura, além do seu vestido em tom de branco indicar sua inocência e pureza (Kiefer, 2001, p.12). Ofélia é lida como personagem forte, mesmo com as inúmeras tentativas de reduzi-la. É na sua loucura que ela se torna forte, podendo criticar personagens na sua peça através da sua distribuição de flores.





Assim como em *Girlhood of Mary Virgin* (1848-1849) de Dante Gabriel Rossetti, Ofélia de Millais apresenta uma aura virginal, assim como a Virgem Maria de Rossetti. As mãos abertas e viradas de palma para cima sugerem uma quebra da superfície da água, como se Ofélia se oferecesse voluntariamente para a morte (DALY, 1989, p.41). As flores no quadro também contribuem para ampliar o significado: as não-me-esqueças são associadas com fadas, santos, deuses e a com a própria virgem Maria (SEATON, 1995 p.31). Elas possuem uma simbologia mística, quase religiosa; enquanto as margaridas refletem inocência (SEATON, 1995 p.176). Como vimos na seção sobre a Ofélia, os amores-perfeitos são fortes símbolos da religião cristã e estão presentes no quadro de Millais, simbolizando sua castidade. Uma papoula vermelha flutua perto de sua mão direita, simbolizando sono e morte. As rosas brancas apontam para a juventude, o amor e a beleza. As violetas ao redor de seu pescoço são associadas com castidade. Millais destaca a virgindade, a beleza e a morte de Ofélia.



Figura 1: *Ophelia*, por John Everett Millais, 1851-2 (.jpg)

Ademais, a água torna-se não apenas um elemento natural, mas um símbolo poderoso de renascimento e sacrifício, tanto na pintura, quanto na peça:

LAERTE: Porque dessas águas tens tanto, pobre Ofélia, / Não aceito chorar.  
Mas esse é o nosso estofo./ Pouco importa a vergonha, a natureza é que manda.  
/ Estas lágrimas, quando estiverem esgotadas, / Não haverá mais mulher.  
Adeus, meu senhor, / Tenho frases de fogo prontas a incendiar, / Mas essa  
tolice as apaga. (HAMLET, 4.7. 187-192)





Laerte, nesta passagem, está de luto pela trágica morte de sua irmã. Ele expressa sua dor através do choro, mas associa essa expressão de emoção ao feminino e à fraqueza. Embora reconheça que chorar é necessário para aliviar a tristeza e processar a perda, ele percebe essa catarse como algo vergonhoso. Para reafirmar sua virilidade, Laerte caracteriza suas palavras como "dotadas" de fogo, simbolizando poder, força e dominância — atributos que ele considera ausentes em sua irmã.

Para Bachelard, “todo líquido é uma água e toda água é um leite” (1998, p.121). Se todo líquido é uma água, temos uma associação com o líquido amniótico, que envolve o embrião durante a gestação. Na religião cristã, o batismo com água representa uma limpeza de pecados que conduz o indivíduo a uma vida nova. Analogamente, Ofélia precisaria se "batizar" para alcançar novamente a pureza. Ofélia está quase completamente imersa em água, aludindo à sua morte e também fazendo uma referência ao seu feminino. Portanto, ao se afogar, Ofélia se funde com esse símbolo, numa morte que transcende a opressão física e social, indicando uma libertação de sua própria sexualidade reprimida.

A paleta vívida de cores, apesar da cena trágica retratada, parece romantizar a morte feminina ao torná-la “esteticamente agradável”. A palidez da jovem, em contraste com as cores vibrantes ao seu redor, acentua sua fragilidade e pureza, reforçando a noção de uma beleza “santificada” pela morte. Os cabelos acobreados são associados com diversos temas, assim como: bruxaria, temperamento colérico e sexualidade. Não se sabe, na peça de Shakespeare, a real cor de cabelo da personagem. Millais, ao escolher pintá-la dispendo de cabelos avermelhados, colabora para Ofélia como uma “mulher caída”, uma mulher perigosa, cuja sexualidade lhe traz consequências. A solução, então, é se afogar, pedindo perdão pela sua devassidão.

Por meio da simbologia das flores, da disposição das mãos de Ofélia e de sua caracterização, podemos interpretar o quadro de Millais como uma exploração profunda da *psyche* feminina, revelando seus sofrimentos e angústias. Esta obra não apenas captura a beleza estética de Ofélia, mas também romantiza sua morte. A jovem, outrora considerada inocente e posteriormente insana, ganha proeminência e uma espécie de liberdade na pintura, convidando-nos a enxergá-la como uma figura mais complexa do que inicialmente percebemos na obra shakespeariana.

*Ophelia* (1852), de Arthur Hughes, a retrata à margem do rio onde provavelmente submergiria para tirar a própria vida. Ela é cercada por flores, cores vívidas e uma natureza exuberante, criando uma cena que, ao mesmo tempo, é serena e mórbida. Cada flor carrega um simbolismo, evocando a obra de Millais, e também dispõe de tons





esverdeados, contextualizando-a como um ser da floresta. O ambiente natural das duas jovens parece ser a floresta, visto que elas se fundir ao meio em que estão. No entanto, ao contrário da *Ophelia* de Millais, que já se encontra no momento de sua morte, a figura de Hughes apresenta uma Ofélia imersa em introspecção e em tristeza, refletindo sobre sua própria condição e hesitando diante de seu destino. Ao contrário do relato da rainha, que sugere um acidente, nesta obra a jovem parece ter tomado a decisão consciente de pôr fim à sua vida, uma interpretação impossível no quadro de Millais, em que a morte já se consumou.



Figura 2: *Ophelia*, de Arthur Hughes, 1852 (.jpg)

Segundo Foucault, as imagens possuem o poder de normalizar certas dinâmicas pré-existentes, moldando a relação entre o percebido (a imagem) e o percebedor (a audiência) (SMITH, 2010, p. 137). Nesse sentido, Ofélia no quadro de Millais enfatiza e reforça a relação entre a beleza e a morte feminina. Retratar a morte de Ofélia como bela é romantizar e normalizar a ideia de que a beleza feminina apenas será alcançada através da morte ou do sacrifício. Ao transpor a personagem para o quadro, Millais reitera o sacrifício feminino como um ideal estético do período, em que a morte da jovem se torna bela e silenciosa. Essa visão se calça nas estruturas de poder, que reforçam a submissão e o auto-sacrifício feminino. Como consequência, cria-se a imagem que serve para modelar um pensamento coletivo sobre o papel e o valor feminino na sociedade. Na próxima seção, examinaremos de maneira crítica a temática do sacrifício e sua aplicação na personagem dentro da peça.





## 6. A questão do sacrifício

A ideia de sacrifício está profundamente enraizada na cultura ocidental, funcionando como um ato de renúncia que busca alcançar uma verdade maior ou um equilíbrio perdido. Segundo Keenan (2005, p. 12), o sacrifício é, ao mesmo tempo, um investimento terreno e um ganho espiritual. Seja no heroísmo de Marcus Curtius na Roma Antiga, na reparação divina em *Ifigênia em Áulide*, ou no altruísmo de Cristo no Cristianismo, o sacrifício assume múltiplas formas, todas marcadas pela relação entre sofrimento, morte e transcendência. Esse conceito, no entanto, adquire uma dimensão complexa e subversiva na figura de Ofélia, cuja morte em *Hamlet* pode ser interpretada não como um acidente, mas como um sacrifício deliberado para escapar das estruturas patriarcais que a aprisionam.

Na Roma Antiga, abriu-se uma fenda enorme no Fórum de Roma e, para ser fechada, uma valiosa posse deveria ser jogada no buraco. O romano Marcus Curtius, acreditando que a maior preciosidade de Roma eram seus cidadãos, se sacrificou ao se jogar no abismo. Logo após seu ato heroico, a fenda se fecha<sup>4</sup>. A questão do sacrifício, neste caso, tem o sentido de mostrar valor, de morrer honrosamente.

Na tragédia grega *Ifigênia em Áulide* (450 a.C.), Agamêmnon deve sacrificar sua filha, Ifigênia, para aplacar a ira da deusa Ártemis, furiosa após ser ofendida por ele (FRANÇA, 2022, p. 222). Segundo uma das versões do mito, Agamêmnon teria se vangloriado de sua habilidade com o arco e a flecha, declarando-se superior à deusa. O sacrifício de Ifigênia representa a necessidade de restaurar o equilíbrio entre mortais e divindades, rompido pela *hybris* humana — a presunção dos homens ao se compararem aos deuses, que exige punição e reparação.

Se na tragédia grega o sacrifício emerge como uma reparação necessária diante da ira divina, no contexto cristão ele é ressignificado como um ato supremo de amor e altruísmo. Já na religião cristã, o sacrifício era entendido como uma maneira de aproximar-se de Cristo, que se sacrificou para salvar a humanidade de seus pecados. No Novo Testamento, Jesus é chamado de “Cordeiro de Deus”, ou seja, o cordeiro que seria sacrificado para libertar os israelitas da escravidão do Egito. No contexto cristão, ele se torna o “cordeiro”, o sacrificio, o libertador da humanidade de seus pecados. O sacrificio de Cristo é visto como um ato supremo de amor e altruísmo.

---

<sup>4</sup> Retirado de: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG67999>. Acesso em: 01 de Agosto de 2024.





Para além da perspectiva econômica de troca, o suicídio de Ofélia pode ser lido como um sacrifício, se analisarmos a obra do pintor Millais. A morte de Ofélia é romantizada, tanto por Gertrudes, quanto pelo quadro. Os elementos acima analisados — a questão da água, os tipos de flores, sua expressão e suas mãos — colocam a morte de Ofélia não como acidental, mas sim como um sacrifício em prol de si mesma.

Ofélia é uma personagem com baixo agenciamento sobre sua vida. Entende-se por agenciamento a habilidade de fazer suas próprias escolhas e agir livremente, sem a influência ou obstrução de outras pessoas. Sua vida foi construída a partir da narrativa de homens. Quando seu pai falece, seu irmão se retira da Dinamarca e Hamlet a rejeita, ela não tem mais um norte que lhe dê referências. Ofélia é silenciada e reprimida, tornando-se um espaço vazio que só ganha significado através da presença masculina (SMITH, 2010, p.141).

Para Foucault (2000, p. 117-118), um "corpo dócil" é aquele que pode ser controlado, moldado e utilizado por forças externas com o intuito de atender a propósitos alheios. Ofélia, enquanto personagem, é construída como um corpo dócil: sua identidade, ações e desejos são definidos pelos homens que a cercam. Hamlet rejeita seu amor, Polônio a manipula para obter informações, e Laertes tenta ditar suas escolhas de comportamento. Essa ausência de autonomia transforma Ofélia em um receptáculo para as expectativas e ansiedades masculinas, apagando suas próprias aspirações e desejos. Esse controle constante molda sua existência, mas também estabelece o terreno para sua eventual rebelião: o suicídio como uma forma de recusar o domínio patriarcal.

Portanto, o suicídio de Ofélia pode ser interpretado como um meio de se desvincular daqueles que têm poder sobre ela. Incapaz de exercer controle sobre sua própria existência, Ofélia encontra uma forma de poder sobre si mesma ao romper com as estruturas que regulam sua vida — sua família e Hamlet —, e, assim, tirando sua própria vida, como uma rebelião ao patriarcado (KIEFER, 2001, p. 12). Essa ação extrema pode ser vista como sua última tentativa de afirmar algum controle em uma vida marcada pela submissão e pela manipulação de outros. Seu sacrifício denuncia a sociedade patriarcal dinamarquesa e desvencilha-lhe da visão de heroína ideal, optando por escrever sua própria narrativa e recuperando sua virtude. Essa interpretação encontra eco na tradição do sacrifício como forma de subversão, questionando não apenas as normas que a cercam, mas também a idealização de sua figura trágica.





## Considerações Finais

Por meio da troca de meios (do literário para o quadro), a dor de Ofélia, sua inocência e pureza, se tornam palpáveis de maneira mais intensa. O quadro de Millais não apenas nos dá um vislumbre da fragilidade da personagem, mas também ilumina aspectos que a peça *Hamlet* deixa de lado — como a complexidade emocional e psicológica da jovem. Na peça, ela é frequentemente silenciada, resumida à sua beleza e obediência às figuras masculinas, sem uma voz própria para expressar seu sofrimento ou suas angústias. O quadro, ao contrário, traz Ofélia para o centro, para o primeiro plano, tornando impossível ignorar seu olhar vago e suas mãos delicadas em posição de rendição. É como se a própria morte estivesse sendo aceita sem resistência, talvez como uma última tentativa de controlar sua narrativa, mesmo que de forma trágica e desesperada.

O simbolismo das flores, que se entrelaçam na composição do quadro, reforça essa ideia de pureza e inocência perdida. Cada flor carrega consigo um significado, muitas vezes relacionado à morte e à feminilidade, conferindo à cena uma sensação de irremediável desamparo. Ofélia não é apenas uma mulher em sofrimento; ela se torna um símbolo da fragilidade do feminino, sua morte não é um acidente, mas uma consequência de sua alienação, de sua incapacidade de escapar das pressões externas que a definem. Sua morte não é apenas uma tragédia pessoal, mas uma expressão da condição feminina na sociedade elisabetana, onde a mulher era vista mais como um objeto de desejo e controle do que como uma agente autônoma de sua própria história.

Na obra de Millais, esse tema ressurgiu de maneira ainda mais poderosa, especialmente ao refletirmos sobre o contexto social de sua criação. A obra foi pintada no final do século XIX, em uma época em que as mulheres estavam começando a conquistar mais espaço na sociedade e a questionar os papéis impostos a elas. Millais, ao retratar Ofélia com tanta precisão emocional, resgata, de certo modo, a história da jovem, dando-lhe uma voz visual, ainda que no momento final de sua existência. A pintura, ao invés de simplesmente replicar a imagem de uma mulher passiva e submissa, como ocorre em *Hamlet*, transmite uma complexidade emocional, uma dor silenciosa e resignada, mas também uma forma de resistência à total submissão.

A imagem de Ofélia transcende, assim, não apenas o contexto elisabetano, mas também alcança ressonâncias na sociedade contemporânea, onde as questões de identidade, autonomia e poder ainda estão em disputa. Ao analisar a morte de Ofélia, não devemos apenas observar a beleza trágica de sua imagem, mas refletir sobre como a arte e a literatura moldam e moldaram as representações das mulheres ao longo dos séculos.





Nesse sentido, Ofélia se torna não apenas uma personagem de *Hamlet*, mas uma figura simbólica do sofrimento feminino, que ressurge nas diversas formas de arte, repleta de significados que ainda falam à sociedade moderna.

Em última análise, a representação de Ofélia na obra de Millais convida-nos a uma leitura crítica do papel da mulher na arte e na sociedade. A imagem da jovem afogada, eternizada em uma pintura que realça sua fragilidade e beleza, nos desafia a questionar as normas que governam a representação do feminino, e nos faz refletir sobre o silêncio imposto a mulheres cujas histórias foram silenciadas ou distorcidas. A morte de Ofélia não é apenas um fim, mas um começo: um convite para olhar além da superfície e refletir sobre o sofrimento invisível das mulheres, a complexidade de suas histórias e os significados que são frequentemente apagados ou reduzidos a estereótipos. Como já vimos, a arte desempenha um papel central na construção de realidades sociais, e a maneira como representamos Ofélia é um reflexo de como ainda vemos as mulheres, tanto no passado quanto no presente.

Por fim, a leitura da obra de Millais, longe de ser apenas uma contemplação estética, nos impele a uma análise mais profunda, que revela o sacrifício de Ofélia como um reflexo de uma sociedade que, ao mesmo tempo em que exalta a beleza feminina, nega à mulher o poder de construir sua própria narrativa. Ao sacrificar sua própria vida, Ofélia não está apenas cedendo à dor, mas tentando, de alguma forma, tomar controle sobre o único domínio que ainda lhe resta: o de sua própria morte, ao passo que procura restaurar sua virtude, uma vez perdida, nunca mais restaurada senão pelo próprio sacrifício. A obra de Millais, portanto, nos força a confrontar as implicações dessa perda de controle e nos desafia a repensar o que significa realmente "ter agência" em uma sociedade patriarcal.

### Referências bibliográficas

- BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.
- BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- BOTTICELLI, Sandro. *O Nascimento de Vênus*. 1485. Têmpera sobre a tela, 172.5 × 278.5.
- CIRLOT, J.E. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge, 2001.
- DALY, G. *Pre-Raphaelites in Love*. Boston: Ticknor & Fields, 1989.
- DA PAZ, F. R.; SILVA, N. A. A construção das personagens femininas shakespearianas enquanto representações estéticas da sociedade elisabetana. *Anais da Jornada Shakespeare*, 2020, São Paulo e Campinas, pp. 124-133.





EURÍPEDES. *Ifigênia em Áulis*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. *IV*: \_\_\_\_\_. **Ifigênia em Áulis**. As Fenícias. As Bacantes. Tragédia Grega. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005, vol.5, pp.13-103.

FOCAULT, M. **Em defesa da sociedade**. Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRANÇA, R. AS FACES DE IFIGÊNIA: UMA ANÁLISE DO SEU PODER E SIMBOLISMO. *Mythos*, p.222-238, 2022.

HALDER, D. D., *et al.* **ELIZABETHAN LITERATURE**. Índia: Vikas, 2018. Disponível em: <[https://mis.alagappauniversity.ac.in/siteAdmin/dde-admin/uploads/1/\\_UG\\_B.A.\\_English\\_112%2014%20Elizabethan%20Literature\\_8026.pdf](https://mis.alagappauniversity.ac.in/siteAdmin/dde-admin/uploads/1/_UG_B.A._English_112%2014%20Elizabethan%20Literature_8026.pdf)>. Acesso em: 5 nov. 2024.

HUGHES, Arthur. **Ophelia**. 1852. Pintura a óleo, 68.7 x 123.8 cm.

HUNT, W. H. **The Awakening Conscience**. 1854. Pintura a óleo, 76 cm x 56 cm.

KEENAN, D. K. **The Question of Sacrifice**. Indiana University Press: Bloomington, 2005.

KIEFER, C. S. **The Myth and Madness of Ophelia**. Massachusetts: Amherst College, 2001.

MILLAIS, J. E. **Ophelia**. 1851-2. Pintura a óleo, 76.2cm x 111.8cm.

Novo testamento: BÍBLIA, N. T. 1 Coríntios. In: Bíblia Sagrada. Tradução de Fernando. 3ª Edição. São Paulo - SP: Editora NVI, 2023.

NEELEMAN, J. Suicide as a crime in the UK: legal history, international comparisons and

present implications. *Acta psychiatrica Scandinavica*, v. 94, n. 4, p. 252–257, out. 1996.

PETERSON, Kaara. "Framing Ophelia: Representation and the Pictorial Tradition." *Mosaic*, v. 31, n. 3, 1998.

RIBEIRO, D. **Simonetta Vespucci, a maior musa do Renascimento**. Disponível em:

<<https://passeiosnatoscana.com/musa-da-idade-media-simonetta-vespucci/>>. Acesso em: 10 nov. 2024

ROSSETTI, D. G. **Girlhood of Mary Virgin**. 1849. Pintura a óleo, 83.2cm x 65.4cm.

\_\_\_\_\_. **The Blessed Damozel**. 1853. Pintura a óleo, 174 cm x 94 cm.

SEATON, B. **The language of flowers: a history**. Charlottesville: University of Virginia Press, 1995.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. **A Tragédia de Macbeth**. São Paulo: Martin Claret, 2018.

\_\_\_\_\_. **Otelo**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017.





SHOWALTER, Elaine. Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism. In: PARKER, Patricia; HARTMAN, Geoffrey (Ed.). **Shakespeare and the Question of Theory**. New York: Routledge, 1991

SMITH, C. B. NEM ANJO, NEM DEMÔNIO: UMA ANÁLISE CULTURAL DA APROPRIAÇÃO DA OFÉLIA DE SHAKESPEARE EM THE FAMILY SHAKESPEARE. **Revista Letras**, [S. l.], v. 77, 2009. DOI: 10.5380/rel.v77i0.12606. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/12606>. Acesso em: 5 nov. 2024.

\_\_\_\_\_. "What ceremony else?": Ophelia and the Perils of the Sacred Feminine. **Multicultural Shakespeare**, v. 6, p. 10-33, 2010.

TIBURI, M. Ofélia morta: do discurso à imagem. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 18(2): 352, p.301-318, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/FLkMKc8z7wqcBCKSyHcBrdw/?lang=pt#>. Acesso em: 5 nov. 2024.

WILLIAMS, C. **A Companion To Nineteenth-Century Britain**. Nova Jersey: Blackwell Publishing, 2004.

