

O surgimento das imagens de Ofélia no Brasil: a política da autorrepresentação

The emergence of images of Ophelia in Brazil: the politics of self-representation

Cristiane Busato Smith

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Arizona, Estados Unidos. E-mail: crisbsmith3@gmail.com

Resumo:

As imagens de Ofélia continuam sendo bastante populares desde a sua explosão no século XIX, na Inglaterra. Tendo alcançado a posição de mito, a heroína shakespeariana ocupa um lugar privilegiado na cultura visual do ocidente, constituindo-se em um dos temas mais populares da pintura literária. Embora a maior parte dos estudos sobre a iconografia de Ofélia busque identificar a sua presença nas culturas britânica e americana, as interpretações visuais da trágica personagem também vêm sendo realizadas em diferentes partes do mundo, ajudando a registrar a forma como culturas distintas respondem ao “mito de Ofélia” no globalizado mundo contemporâneo. Minha contribuição reside em atentar para o aparecimento recente de Ofélia nas artes visuais brasileiras. Analisarei imagens (principalmente fotografias, mas também imagens de atuações) produzidas por três artistas brasileiras que se dedicam com disposição ao ressurgimento de Ofélia a partir de uma perspectiva contra-discursiva. Utilizando seus próprios corpos como locais políticos de re-leitura de interpretações essencialistas do feminino, tão evidentes em apropriações banalizadas de Ofélia, as artistas/modelos propõem tornar visível aquilo que as pinturas de belas Ofélias mortas têm se esforçado para manter escondido sob um véu poético. Vou sugerir quais as circunstâncias sócio-históricas que incitaram sua materialização repentina no Brasil e considerar as reelaborações interculturais às quais as Ofélias brasileiras foram submetidas.

Palavras-chave:

Iconografia de Ofélia; Shakespeare no mundo globalizado; Autorrepresentação da artista feminina no Brasil; Artes Visuais; Estudos Culturais.

Abstract:

Images of Ophelia continue to be very popular since their explosion in the 19th century England. Having achieved the status of myth, the tragic Shakespearean character occupies a privileged space in Western visual arts, becoming the most illustrated character in literary painting. Although mainstream scholarship on Ophelia iconography focuses on Anglo-American cultures, visual depictions of the character have also been studied in different parts of the world. My contribution resides in investigating how three Brazilian women artists engage in depicting Ophelia, in paintings and photographs. Using their own bodies as counter discursive sites, these artists challenge “traditional” Ophelias, endowing them with the visibility that representations of beautiful dead/dying Ophelias strive to conceal under a poetic veil.

I will consider the social-historical background that sanctioned the character's recent apparition in Brazil and analyze their intercultural refashioning.

Keywords:

Ophelia's iconography; Shakespeare in the globalized world; Self-representation of the female artist in Brazil; Visual arts; Cultural Studies.

1 Introdução

A importância de Ofélia como um corpo cultural e crítico de textos não reside apenas em ser um “sintoma” ou *efeito* da cultura que a representa conforme sua própria lógica, ideologia e interesses, mas também na forma como ela é a *geradora* ou o *local* de significado ou de mudança cultural, e não meramente uma reflexão contingente de preocupações já existentes de uma era (PETERSON¹, 2012, p. 5, grifos da autora).

A eternidade de Ofélia levou a personagem bem além do âmbito do texto. Sua imagem não só vem seduzindo gerações de artistas visuais, mas também tem cativado uma série de escritores proeminentes. Os simbolistas franceses, em particular, eram fascinados por Ofélia, fato que sugere uma vigorosa interação entre as representações poéticas e visuais da musa, que ainda tem lugar na arte contemporânea. Tanto os escritores quanto os artistas plásticos têm se deixado fascinar não apenas pelas cenas reais de morte e loucura na peça de Shakespeare, mas também pelos cortes intrigantes em suas várias edições (SMITH, 2022) – cortes esses que parecem oferecer a promessa de ainda mais. Nesse sentido, conforme argumenta Elaine Showalter (SHOWALTER, 1985, p. 77-94), o texto em si vem se mostrando menos interessante do que uma história de representações que excedem, em muito, seus limites originais. Hoje, Ofélia prospera na literatura e na arte contemporâneas. As representações de Ofélias mortas, afogadas, loucas ou subjugadas, por exemplo, proliferam em uma ampla gama de meios de comunicação do século XX: no palco, em livros e pinturas, no cinema e na televisão, assim como na Internet, em *blogs*, vídeos amadores, *mashups* no YouTube,

¹ Original: “Ophelia’s importance as a cultural and critical body of texts lies not solely in her being a “symptom” or *effect* of the culture that represents her according to its own logic, ideology, and concerns, but also in how she is the *generator* or *site* of meaning or cultural shift, not merely a contingente reflection of an era’s already existing preoccupations” (PETERSON, 2012, p. 5).

jogos e fotos de perfil nas mídias sociais². Ofélia mantém um magnetismo singular que continua a atrair muitos pela sua beleza trágica.

Embora a maior parte dos estudos sobre a iconografia de Ofélia busque investigar a sua presença sobretudo no mundo anglo-americano, representações visuais da personagem também vêm sendo feitas em diferentes lugares do mundo³ e ajudam a registrar como culturas distintas reagem ao “mito da Ofélia” (SHOWALTER, 1991; ZIEGLER, 1997; KIEFER, 2001) no globalizado mundo contemporâneo. Tais representações estabelecem um diálogo com o legado vitoriano no sentido de criticá-lo: Ofélia é reconfigurada no Brasil como uma ninfa pós-moderna agonizante/morta, ou que se recusa a morrer; como uma zona de resistência à autoridade e como um lugar do trauma feminino. Essas Ofélias brasileiras não são mais “um documento em loucura”, mas símbolos da atividade e da resistência femininas. Algumas das representações visuais aqui analisadas podem adotar *Ophelia* (1851-52)⁴, o quadro altamente influente de Millais, como ponto de partida, porém outras dessas representações criam configurações alternativas para a heroína.

Neste artigo, interessa-me o aparecimento muito recente (2008-2015) de Ofélia nas artes visuais brasileiras por meio da análise de imagens (principalmente fotografias) e da performance (em uma instalação e uma performance solo) produzidas por três artistas mulheres. Minha intenção é avaliar a traduzibilidade de Ofélia na arte brasileira por meio das seguintes perguntas: Ofélia é capaz de refletir o discurso feminista brasileiro contemporâneo? O surgimento das imagens de Ofélia na cultura

² Como Iyengar e Desmet salientam, as fotos de perfil de jovens que se autorrepresentam como Ofélia nas mídias sociais incentivam que essas jovens se tornem produtoras culturais – seja por meio da identificação com a heroína shakespeariana, seja própria crítica (IYENGAR, Sujata e DESMET, Christy. *Rebooting Ophelia*. In: PETERSON, Kaara and WILLIAMS, Deanne (Ed.). *The Afterlife of Ophelia*. New York: Palgrave, 2012).

³ Ver, por exemplo, HUANG, Alex. *The paradox of female agency: Ophelia and East Asian sensibilities*. In: PETERSON, Kaara and WILLIAMS, Deanne (Ed.). *The Afterlife of Ophelia*. New York: Palgrave, 2012 (p. 79-99); e DE LAFOND, Delphine Gervais. *Ophelie in nineteenth-century French painting*. In: PETERSON, Kaara and WILLIAMS, Deanne (Ed.). *The Afterlife of Ophelia*. New York: Palgrave, 2012, p. 169-192.

⁴ Nenhuma imagem que representa a morte de Ofélia entrou no imaginário popular tão significativamente como *Ophelia* de Millais. Anne Thompson e Neil Taylor, editores do mais recente Q2 de *Hamlet* (2006) da respeitadas edições Arden, além de prestigiar uma Ofélia notadamente devedora de Millais na capa referem-se, como muitos críticos, às pinturas que representam Ofélia como “pré” e “pós” Millais (THOMPSON; TAYLOR, 2006, p. 27-28). Exibida pela primeira vez em 1852 pela Royal Academy Exhibition, hoje *Ophelia* faz parte do acervo da Tate Gallery em Londres. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>>. Acesso em: 02/04/2015.

brasileira pode sinalizar uma mudança nos discursos sobre a *mulher brasileira*? De que maneira essas imagens rearticulam e/ou refletem as representações anglo-americanas contemporâneas sobre Ofélia? Não havendo história de Ofélia que não seja a história de sua representação, conforme a memorável observação de Showalter (1985), que história podemos contar sobre representações de Ofélia no Brasil?

2 Contexto: a artista mulher e a autorrepresentação

Durante muitos séculos a arte ocidental foi marcadamente masculina, e o corpo feminino era representado a partir da perspectiva do olhar contemplativo masculino (BERGER; POLLOCK; BORZELLO). Mesmo depois de 1850, quando foi permitido à mulher ingressar em escolas de arte na Europa (BORZELLO)⁵, muitas artistas ainda se debatiam com as dificuldades de encontrar uma linguagem visual que fugisse dos estereótipos através nos quais a mulher foi historicamente representada. Embora timidamente, no final do século XIX emergem autoimagens de artistas mulheres que desafiavam noções tradicionais sobre a estética de representar a mulher. Um exemplo é a artista polonesa Anna Bilinska (1857-1893) que se autorretrata com olheiras e o cabelo desarrumado, vestindo um avental sujo de tinta, ao mesmo tempo chamando atenção à natureza do trabalho árduo da artista feminina e oferecendo uma maneira menos canônica de se retratar a mulher. De forma semelhante e particularmente significativo para o meu estudo é o caso de Elizabeth Siddal (1829-1862), artista e modelo que posou como a Ofélia do pintor John Everett Millais (*Ophelia*, 1951-2). Musa favorita dos pintores pré-raphaelitas e esposa do pintor e poeta Dante Gabriel Rossetti, Siddal ilustra as diferentes inclinações estéticas de posar como modelo do seu marido e de se autorretratar. Em várias pinturas e desenhos, Rossetti retrata a esposa sentada, cozendo, repousando e passiva, com os olhos semi-abertos, sempre a evitar o espectador. Em *Beatrix Beata* (c. 1864-70), Rossetti pinta Siddal inatingível, melancólica e distante, com os olhos fechados. Dramaticamente diverso do estilo idealizado que tanto seu marido, quanto Millais e outros pintores da escola pré-

⁵ No Brasil, apenas em 1892 mulheres puderam ingressar na Academia Nacional de Belas Artes.

rafaelita a pintaram, o autorretrato executado por Siddal⁶ (1854) confronta diretamente o olhar do espectador e recusa a estetização da figura feminina tão em evidência na época vitoriana. Seu longo e farto cabelo cobre-dourado tão elogiado na época está preso e em um tom bem mais escuro. Seu olhar é austero e reflexivo. É significativo, portanto, que Siddal escolha se autorretratar não com a beleza admirável que ela é representada nos famosos quadros pré-rafaelitas, mas de forma mais realista e próxima de como ela aparece nas fotografias que a documentam no ano de 1860.

A dicotomia incorporada pela representação de Siddal nas posições de musa e artista, ou seja, entre a representação dominante do feminino *versus* como o feminino se representa, permanece nos séculos XX e XXI; embora a grande diferença seja que as artistas engajadas com questões feministas tragam à baila temas como a sexualidade, o sofrimento, doenças, a raça, o gênero e a própria representação por um viés ostensivamente político. Esse enfoque rejeita a ideia de que o/a artista cria a partir de uma visão abstrata e universal que encoberta a sua visão pessoal e salienta que a criatividade é diretamente afetada pela história, gênero, sexualidade, classe social, raça e nacionalidade. Uma das formas mais eficientes que artistas mulheres encontram para chamar a atenção de suas posições históricas é de usar seus próprios corpos em sua arte. Este é o caso das séries de autorretratos da artista plástica mexicana Frida Kahlo (1907-1954) que tematizam o acidente de ônibus no qual ela quebra a sua espinha. Em *A coluna partida* (1944), por exemplo, a artista se retrata com um colete de aço que lhe aperta a coluna partida em vários pontos, vertendo lágrimas nos olhos e com pregos cravados pelo corpo, signos do seu martírio. Outro exemplo frequentemente⁷ associado à iconografia de Ofélia é a série *Silueta* (1973-1980) da artista cubana Ana Mendieta⁸ (1948-1985), que imprime seu corpo na natureza de diversas formas: no chão gramado, coberta por capins; em terra batida, envolta por folhagens ou vegetação

⁶ Historiadoras da arte feministas como Elizabeth Bronfen (1996) e Griselda Pollock (2003) resgatam a história de Siddal e reivindicam para ela um espaço importante como poeta e pintora na história da arte do século XIX.

⁷ Ver, por exemplo, PERNI, Remedios. At the margins: Ophelia in modern and contemporary photography. In: PETERSON, Kaara e WILLIAMS, Deanne (Ed.). *The Afterlife of Ophelia*. New York: Palgrave, 2012. Ver, também, DUNCAN, Michael. Tracing Mendieta. In: *Art in America* (1999); e GOLDBERG, Rose-Lee. Be my mirror: performance and the moving image, *Saatchi Gallery*, 2009.

⁸ Ana Mendieta inaugura o gênero conhecido nas artes visuais como *terra/corpo* (*earth body art* ou *land art*).

rasteira; ou, ainda, como um corpo que flutua em um riacho verdejante⁹. A estética *terra/corpo* (*earth body art*) de Mendieta, no entanto, proíbe que o espectador tenha o mesmo prazer estético que obtém quando aprecia os quadros vitorianos que representam a bela Ofélia. As imagens de suas instalações são por demais perturbadoras, e, ao mesmo tempo que ilustram a associação do corpo feminino com a terra, anunciam o seu evanescimento, restando tão somente “silhuetas”.

No final dos anos sessenta, o advento da Segunda Onda Feminista anuncia outra geração de artistas mulheres cuja influência é ainda sentida nos dias de hoje. O popular slogan “o pessoal é o político” manifestava-se em autorretratos de autoria feminina como a fotolitografia *Red flag* (1971) da artista estadunidense Judy Chicago (1939) que se retrata a partir da cintura retirando seu tampão, assim como nos estudos fotográficos intitulados *A picture of health?* da artista britânica Jo Spence (1934-1992) documentando o seu tratamento de câncer de mama. A preocupação central é (BORZELLO, 1998, p. 167) “de recuperar o corpo feminino do seu aprisionamento na arte como belo objeto sem voz para o deleite do espectador masculino”. Borzello sublinha a importância da estratégia da artista mulher em usar seu corpo em performances, fotos e vídeos, já que, agora como autora, ela tem o poder de direcionar a resposta do espectador.

Se o caminho percorrido pela artista mulher europeia e norte-americana foi (e ainda é) marcado pelo constante desafio ao cânone, como podemos situar a produção artística feminina no Brasil dos séculos XX e XXI? Como explica Tvardovskas (2013), o processo histórico e social no Brasil é muito distinto dos países europeus e dos EUA, a começar pela ditadura militar que significou um retrocesso para a evolução do discurso feminista e para todo o fazer artístico. Outro obstáculo foi a falta de articulação sistemática das bandeiras feministas, o que resultou que o movimento demorasse a se organizar como grupos políticos no Brasil. Apesar de todos os percalços, a partir de 1980, Cynthia Andersen Sarti acredita que (SARTI, 2004, p. 42) “as ideias feministas difundiram-se no cenário social do país, produto não só da atuação de suas porta-vozes diretas, mas também do clima receptivo das demandas de uma sociedade que se modernizava”. No âmbito das artes visuais, esse avanço pode

⁹ Essas imagens de Mendieta de fato trazem à mente a descrição da morte de Ofélia feita por Gertrudes, que “como um ser nascido e acostumado nesse elemento” e “sufoca no lodo”.

ser visto mais intensamente desde a década de 1990 com o surgimento de artistas mulheres brasileiras que se engajam em questionar o estatuto da arte e a subjetividade feminina, tais como Márcia X (1959-2005) e Anna Maria Maiolino (1942), Rosana Paulino (1967), Cristina Salgado (1957) e Ana Miguel (1956). Da mesma forma, o acontecimento de algumas exposições que contemplavam artistas mulheres brasileiras, ainda que nem todas possuíssem uma problemática especificamente feminista (Tvardovskas, 2013), também aponta à essa mudança. No que se refere à esfera acadêmica, as contribuições para os estudos da mulher são substanciais: desde, principalmente, os anos 1980, as universidades, com a ajuda de doações de fundações governamentais e estrangeiras, têm sido responsáveis pela organização de cursos, promoção de fóruns, realização de pesquisas e criação de periódicos da área, contribuindo, assim, para o estabelecimento e a expansão do campo dos estudos de gênero no Brasil. Portanto, não é mera coincidência o fato de que as três artistas analisadas neste trabalho sejam acadêmicas que não apenas representaram-se como Ofélia, mas também refletiram sobre ela crítica e teoricamente em suas publicações¹⁰.

Também não é surpresa que as três artistas tenham escolhido representarem-se como Ofélia e compartilhem com seus pares anglo-americanos não só o sentido de subordinação sócio-histórica das mulheres como também uma consciência de como as práticas artísticas têm perpetuado tal subordinação¹¹. A autorrepresentação da artista mulher, em particular, está ancorada nas experiências das mulheres e nas políticas do corpo. Além de utilizarem seus corpos como lugares políticos de releitura de inscrições essencialistas do feminino, tão evidentes em apropriações banalizadas de Ofélia, as artistas femininas em destaque também se empenham em tornar visível aquilo que as

¹⁰ Ver CASTANHO, Lucia. *Ofélia: percurso íntimo de uma imagem idealizada*. 175f. Tese de Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013; FREGONEIS, Gabriela. Monólogos de Ofélia. In: Congresso Internacional “Criadores Sobre Outras Obras – CSO’2010”, 2010, Lisboa. Monólogos de Ofélia. Lisboa – Portugal: Universidade de Belas-Artes de Lisboa, 2010. v. 1. p. 125-129; FREGONEIS, Gabriela. Faces de Ofélia. In: Fazendo Gênero 9 – Diásporas, diversidades, deslocamentos, 2010, Florianópolis. Faces de Ofélia. Florianópolis: UFSC, 2010; e SANDER, Lucia, *Ofélia explica ou o renascimento segundo Ofélia e cia*. Brasília: Minha Gráfica e Editora, 2009.

¹¹ Essa perpetuação foi colocada em prática por atitudes tais como ignorar o trabalho das mulheres, objetivar o corpo das mulheres na pintura e no cinema, romantizar a exploração sexual das mulheres nas narrativas, empregar critérios de exclusão para a criatividade das mulheres, ou mesmo operar sistemas simbólicos que consideram o feminino como um sombrio rival para o masculino.

pinturas de belas Ofélias mortas têm se esforçado em manter escondido sob um véu poético.

3 O exorcismo da dor: a Ofélia de Gabriela Fregoneis

Gabriela Fregoneis é atriz, professora de artes cênicas, mestre em Teatro e doutoranda em Artes da Cena (UNICAMP). Ela encenou sua *Metamorfoses de Ofélia* em 2011, em um formato híbrido que opera sobre as intersecções entre a *performance* e a instalação artísticas. Parte de seu projeto de mestrado, intitulado *Metamorfoses de Ofélia*, foi organizado, escrito e interpretado por Fregoneis, que afirma “não considerá-lo um projeto sobre Ofélia no sentido estrito, mas sim e principalmente, um projeto sobre as metamorfoses de uma Gabriela-Ofélia”¹². Intrigada com as ambiguidades da personagem shakespeariana e dialogando com interpretações fílmicas¹³ e cênicas de *Hamlet* que sugerem que Ofélia teve uma relação incestuosa com Polônio e Laertes, Fregoneis se concentra nas lacunas existentes na trágica história de Ofélia, as quais, segundo ela, são de natureza essencialmente violenta e traumática. Em sua interpretação pós-moderna de Ofélia, as ações/atitudes violentas são inspiradas pelo teatro da crueldade, de Artaud, e pela *Hamletmaschine*, de Heiner Mueller, ao mesmo tempo em que as representações animais de Egon Schiele¹⁴, envolvendo o corpo feminino, são a principal referência iconográfica de Fregoneis. No Brasil, Fregoneis dialoga com a linguagem cênica da Ofélia de *Ensaio.Hamlet* (2004) do grupo Cia dos Atores que busca trabalhar com a sensibilidade do público por meio de suas sensações visuais e auditivas¹⁵. Dessa forma, Shakespeare representa um ponto de partida para

¹² FREGONEIS, Gabriela. “Ofélia” E-mail para a autora. 17 nov. 2011.

¹³ Ver, por exemplo, *Hamlet* (1969) de direção de Tony Richardson e a adaptação coreana de *Hamlet Ophelia: sister, come to my bed* (1995, dir. Kim Kwang-bo).

¹⁴ Egon Schiele (1890-1918) foi um pintor austríaco ligado ao expressionismo e conhecido por suas pinturas grotescas de mulheres nuas e seres humanos transfigurados. Acredita-se que Schiele teve uma relação incestuosa com sua irmã Gertrude. Schiele também foi preso em 1912 por seduzir uma menina de treze anos. Durante o julgamento, o caso foi arquivado, embora a polícia o tenha considerado culpado por imoralidade após ter encontrado seus desenhos “pornográficos” em sua casa. Os dados biográficos sobre Egon Schiele são significativos para Gabriela Fregoneis, uma vez que sustentam a sua leitura sobre o incesto.

¹⁵ *Ensaio.Hamlet* de fato aparece como uma referência importante no trabalho de Fregoneis sobre Ofélia, como comprovam suas reflexões acerca do processo de montagem da peça no artigo Representação e apresentação no teatro stanislavskiano (FREGONEIS, Gabriela. In: Representação e

a artista, a qual recorre a referências modernas para explorar e discutir a relação entre o ato criativo e o sacrifício feminino de um ponto de vista subversivo.

A instalação era encenada em uma sala escura e durava cerca de duas a três horas. Pontuada por música eletrônica, mais de mil fotos foram expostas em três paredes diferentes, explorando aspectos distintos de Ofélia. Projetadas em câmeras lenta e rápida, as imagens narram diferentes histórias ambientadas em uma paisagem urbana. Uma Ofélia pós-moderna, calçando botas pretas e vestindo uma jaqueta de couro por cima de um minivestido, vagueia por viadutos e ferrovias. Em algumas fotos, a modelo se senta na beira de um viaduto, com as pernas balançando perigosamente, desafiando a morte. Em uma aproximação visual mais direta com Ofélia, o suicídio aparece nas fotos da ferrovia, enquanto a artista se deita entre os trilhos do trem com os braços abertos, em uma oferta ritualística que lembra a Ofélia de Millais. Em determinado momento durante a projeção das fotos, Gabriela-Ofélia entra na sala nua e escreve em seu corpo palavras como dor, trauma, crueldade, interagindo com as imagens. Entregando a caneta para a plateia, a artista convida que o espectador participe da performance escrevendo em seu corpo frases ou palavras relacionadas às sensações que as imagens produziram. Suas performances tinham como objetivo borrar os espaços entre a vida e a arte, entre o artista e o espectador e assim provocar uma experiência sensorial intensa.

Baseado em interpretações freudianas e em versões cinematográficas de *Hamlet*¹⁶ que sugerem que Ofélia teve uma relação incestuosa com seu pai, Polônio, ou com seu irmão Laertes, o incesto é tematizado e narrado por uma sequência de fotos. A imagem recorrente de um banco egípcio, associado, na antiguidade, com a ideia de sacrifício (GRIFFITH, 1905, p. 290)¹⁷, representa o local onde o ato aconteceu. Além disso, as imagens da artista segurando um coração de touro

apresentação no teatro stanislavskiano VI Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais, 2013, Blumenau. v. 6. p. 21-25).

¹⁶ Um exemplo é a versão fílmica *Hamlet* (1969) do diretor Tony Richardson, que sugere que Ofélia teve uma relação incestuosa com Laertes. Outro exemplo é a peça coreana de Jo Kwang-hwa, *Ophelia, sister, come to my bed* (2005) que também trata da versão do incesto com Laertes.

¹⁷ Ver GRIFFITH, Brandford, "Native stools on the Gold Coast". In: *Journal of the Royal African Society*. v. 4, n. 5, 1905, p. 290. O banco pode também fazer alusão aos *ducking stools* (bancos/cadeiras de imersão), usados para punir e/ou torturar mulheres transgressoras na época de Shakespeare. As ofensoras eram acorrentadas à cadeira que posteriormente era mergulhada na água.

sangrando, em diferentes posições (figura 1), também sinalizam o incesto. Os exemplos mais explícitos exibem a artista segurando o coração entre suas pernas, com o sangue manchando o característico vestido branco de Ofélia. O coração de touro também fazia parte da performance e era passado para a plateia, que reagia com repulsa. É provavelmente neste momento que Fregoneis estabelece uma associação mais direta com *Ensaio. Hamlet*, nomeadamente com a cena da morte de Ofélia, na qual a personagem é literalmente reduzida a um pedaço de carne que será passado a ferro e depois enterrado em um balde. Tanto o coração de touro e o pedaço de carne são estratégias cênicas que subvertem a forte tradição da estetização da morte da heroína shakespeariana. No caso de Fregoneis, o sangue também remete ao estupro: intercaladas com as imagens, as palavras “pai” e “irmão” são projetadas nas paredes.

Figura 1 – A artista e o coração sangrando de um touro



FONTE: FREGONEIS (2011).

O incesto não só é problematizado de forma visual, mas também o é de forma metafórica, se analisado em conjunto com outros grupos de imagens. Tal ato pode, portanto, ser interpretado como o “estupro”¹⁸ simbólico perpetrado pelo sistema patriarcal que considera as mulheres como objetos. Esse conceito é apoiado visualmente pelo constante piscar do olho desfocado da artista, que ao mesmo tempo desafia, retribui e confunde o olhar contemplativo masculino (MULVEY, 1975; BERGER, 1972), uma ideologia claramente adotada tanto pelos pintores românticos quanto pelos pré-rafaelitas, para os quais Ofélia era a principal musa. As interpretações visuais de Fregoneis são carregadas de formas alternativas de discutir e ver Ofélia “com outros olhos”, e adotam a noção de “re-visão” que Adrienne Rich (1979) defendeu com tanta veemência em 1971.

Indo contra as representações objetificadas do corpo feminino e rejeitando o olhar contemplativo masculino, as Ofélias de Fregoneis perturbam, pois exploram a relação conflituosa da figura feminina com a perda e a dor. Por meio da estratégia de expor o espectador à sua dor, Fregoneis também o investe do papel do causador da dor. Mais do que uma experiência estética, o ato se torna uma estratégia política, uma vez que a heroína shakespeariana é apropriada e ressignificada em um discurso político cujas estratégias, ao invés de estarem encobertas em imagens poéticas, ao contrário, estão expostas e são desafiadoras. Nesse sentido, seu fazer artístico coincide com as questões teóricas feministas pois denuncia as violências simbólicas da opressão ao corpo, ao mesmo tempo que investiga estratégias para dismantelar as verdades legitimadas acerca da sexualidade.

4 A re-visão da Ofélia de Millais: as fotos de Lucia Castanho

Lucia Castanho¹⁹ é artista, professora de Artes Visuais da Universidade de Sorocaba, mestre em Arte e História e doutora em Comunicação e Semiótica. Seu

¹⁸ Em *Against Our Will: Men, Women and Rape*, Susan Brownmiller (1975) defende que o estupro é um crime que afeta todas as mulheres, uma vez que é a ameaça calada que reprime toda a atividade feminina. Para Brownmiller, o estupro é, portanto, o centro do controle patriarcal.

¹⁹ Lucia Castanho tem graduação em Artes Plásticas pela Faculdade Santa Marcelina (1983), graduação em Direito pela Faculdade de Direito de Sorocaba (1981) mestrado em Educação Arte e História da Cultura pela Universidade Mackenzie (2005) e doutorado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2013).

trabalho consiste principalmente em ensaios fotográficos, mas também inclui desenhos e pintura²⁰ que retratam a morte de Ofélia. O fazer artístico de Castanho inclui todos os aspectos que envolvem o processo criativo: desde o projeto e a confecção de seus próprios trajes e acessórios para representar Ofélia até a definição da iluminação e a criação do cenário para comunicar seu tema. Ela começou em 2009, pintando uma Ofélia flutuante que parece resistir à própria morte na água. O fundo é coberto por rosas que parecem emanar do corpo luminoso de Ofélia. Essa pintura inspirou Castanho a posar e ser fotografada como Ofélia. Para ela, a autorrepresentação não é uma expressão da necessidade individual do artista, mas sim “uma representação de um personagem que encarna o imaginário coletivo”²¹.

Para Castanho, assim como para a maioria dos artistas visuais que retratam Ofélia, a história dessa personagem se confunde com a de sua morte, uma morte encenada em três conjuntos distintos de imagens: a) como uma figura solitária de pé à beira da piscina, ou já dentro dela, prefigurando sua morte; b) já morta, flutuando na piscina; e c) jazendo morta em um túmulo no chão. A morte, como na maioria das representações visuais de Ofélia, ocupa um lugar central ainda que, para a artista, o suicídio de Ofélia tenha significado a sua libertação. A preferência de Castanho em representar a morta na água reflete o quanto a artista tem sido assombrada pela Ofélia de Millais. Embora muitas de suas fotos exibam uma deliberada estética pós-moderna que pode desafiar as perspectivas visuais convencionais a respeito de Ofélia, elas também devem muito a Millais, uma vez que são mediadas pela “citação” da famosa pintura, paradoxo central da história iconográfica de Ofélia nos séculos XX e XXI. Como a maioria das reformulações visuais de Ofélia na cultura contemporânea, as imagens de Castanho correm o risco de reativar a estética de Edgar Allan Poe da “bela mulher morta”²² que permeou a arte na Inglaterra vitoriana.

As representações de Castanho para a morte de Ofélia colocam a personagem em uma piscina moderna, um cenário com o potencial de dessacralizar e desnaturalizar

²⁰ O trabalho de Lucia Castanho pode ser acessado em seu blog: <https://luciacastanho.wordpress.com>

²¹ Castanho, Lucia. “Fotos” E-mail para a autora. 21 nov. 2011.

²² Edgar Allan Poe em sua Filosofia da composição, publicada em 1846, afirma que “a morte, pois, de uma mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo”. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

o riacho onde Ofélia voluptuosamente sucumbiu à sua morte, celebrada em representações visuais e textuais do afogamento da personagem. Na figura 2, o corpo de uma mulher com as inconfundíveis vestes brancas flutua na água.

Figura 2 – Representação de Ofélia morta em uma piscina



Fonte: CASTANHO (2011).

As paródias da Ofélia de Millais são numerosas na história fértil da reprodução dessa obra. As interpretações modernas incluem banheiras e Jacuzzis operando como uma *mise-en-scène* popular para sepultura de Ofélia na água. Em uma fotografia, uma Ofélia, sem vida, usando uma peruca loura platinada, flutua em uma Jacuzzi²³ com a face para baixo. Desfazendo a tradição mimética à qual Millais se filiava, a imagem chama a atenção para a natureza construída da fotografia, de um modo autorreflexivo característico do pós-modernismo. E isso se manifesta através da manipulação cuidadosa de luz e cor, o que dá um efeito artificial à imagem. A modelo, com a aparência de uma boneca, flutua na água verde-azulada da Jacuzzi, criando um resultado plástico deliberadamente estilizado. A foto também evoca o infame episódio da banheira, com a incorporação quase literal de Ofélia por Elizabeth Siddal enquanto

²³ Fotos contemporâneas de jovens Ofélias imersas em banheiras e piscinas são abundantes na internet. Essas imagens são publicadas em blogs, grupos do Flickr tais como o *Ophelia's pool* que tem também uma seção de imagens feitas em banheiras. Ver, também, o artigo *Ophelia in bath tubs and swimming pools* do site *Ophelia and Web 2.0*, do Professor Alan R. Young.

essa servia de modelo para a personagem de Millais, retratada submersa em uma banheira fria. A alusão a Siddal é importante, assim como também a tentativa de repreender tal referência, pois diferentemente do trágico destino de Siddal (SMITH, 2022), Castanho tanto narra como encena a morte de Ofélia de sua própria maneira. Assim, ela exerce seu direito e desejo de consolidar sua identidade como artista feminina, algo que Siddal nunca conseguiu fazer.

Como parte da sequência de fotos do túmulo, uma imagem retrata o corpo de uma Ofélia morta vestindo preto. Ao recriar os “ritos fúnebres incompletos” da heroína, o corpo da modelo é encoberto com folhas secas e galhos em um cenário evocativo do trabalho *terra/corpo* da artista cubana Ana Mendieta, mencionado anteriormente, que associa a mulher à natureza e sugere a sua fertilidade simbólica fazendo-a ser assimilada por seu elemento natural.

Outras encarnações de Ofélia, de autoria de Castanho, parecem estar levando a personagem a direções ligeiramente diferentes. Em certa medida, há um refinamento das imagens da piscina, uma vez que essas Ofélias mais maduras possuem um atributo altamente autobiográfico. A artista queria se afastar das Ofélias submersas, pois elas poderiam abalar o impacto do momento da morte. Como resultado, o foco agora é desviado para o corpo da artista e, principalmente, para seu rosto, suspenso acima da linha d’água e, por conseguinte, muito mais perceptível. Igualmente chamativo é o vestido branco de Ofélia, que Castanho confeccionou de forma meticulosa, utilizando o tecido de seu próprio vestido de noiva²⁴, na imagem abaixo (figura 3), em uma tentativa de libertar-se das memórias dolorosas de seu casamento desfeito²⁵. Rosas vermelhas, brancas e amarelas cuidadosamente arrumadas estão espalhadas sobre o colo da Ofélia morta, formando um buquê de noiva que decora seu vestido de tule de forma criativa. Os braços abertos e a expressão serena confirmam que sua morte expressa um ato de entrega e libertação, e não um suicídio. No entanto, seria essa noiva elaboradamente encenada a figura feminina auto sacrificial que forja conexões entre os temas do amor e do casamento e do sacrifício e da morte, perpetuando-os?

²⁴ Castanho, Lucia. “Vestido” E-mail para a autora. 15 dez. 2014.

²⁵ O uso de elementos autobiográficos, domésticos e cotidianos destaca-se no projeto artístico da artista contemporânea (Tvardovska, p. 75). Segundo Tvardovska, tais elementos “desconstróem o caráter conservador de definições como o lar, potencializando tal espaço como proposta libertária” (p. 78).

Certamente, essa imagem pós-moderna – exceto, talvez, pelo riacho e paisagem românticos – lembra a pintura de autoria de Millais em tema, forma e conteúdo. Nesse cenário atualizado, quase não há água na piscina pintada com rosas estilizadas, algumas propositalmente manchadas, como que chamando a atenção para o carácter artificial da fotografia. Se, por um lado, Castanho parece rejeitar o riacho naturalista de Millais, por outro, será que essa Ofélia deliberadamente pós-moderna consegue fugir da cena da morte na água como sacrifício e entrega?

Figura 3 – Representação de Ofélia morta com as rosas



Fonte: CASTANHO (2011).

Uma série de fotos e desenhos mais recentes parece exercer um esforço mais robusto e autoconsciente em rejeitar Millais, na medida em que captura Ofélia em uma piscina parcialmente submersa ou apenas com os pés submersos em um líquido vermelho que remete ao sangue. Nas imagens, a artista adiciona o slogan: “Ofélia não morreu”. Nas palavras de Castanho:

O desejo em representá-la morta não pode realmente ser cerceado pelos limites do que já existia, no caso a pintura de Millais. (...) Realizei também imagens dentro da piscina, com a água vermelha como sangue e o que tinha em minha mente naquele momento era um vídeo em que me visto com o forro do meu vestido de noiva, pinto minhas pernas com flores vermelhas

aquareladas e, ao entrar em contato com a água, a tinta escorre e deixa a água avermelhada (CASTANHO, 2013, p. 121).²⁶

Essas novas Ofélias de Castanho “se ofelizam”, para usar um termo de Bachelard (2002, p. 84), em sangue menstrual que escorre pelas pernas da artista, uma das características biológicas da vivência da mulher que agora se transforma em seiva da vida. Esse sangue, ao mesmo tempo que rejeita a conotação de impureza herdada pelo patriarcado como símbolo do mal feminino, também tingem o tecido branco do vestido de casamento de Castanho, abrindo um espaço biográfico que se engaja em transcender a ideia da repressão patriarcal que o casamento pode representar para a mulher.

A autorrepresentação é, de fato, uma tentativa de transcendência e de autonomia para Castanho e para toda artista mulher contemporânea. Muito embora sua prática fotográfica privilegie o tropo da mulher morta, que associa a mulher com a água/natureza e o feminino com a fluidez, conceitos que Millais representa tão bem, essa mesma prática também pode ser interpretada como intervencionista. Suas imagens têm o potencial de formular questões sobre a natureza da representação e, ainda mais importante, sobre o papel da artista feminina em uma estrutura de dominação masculina. Afinal, Castanho é artista, modelo, sujeito e objeto, contempladora e contemplada.

5 A Ofélia de Lucia Sander e a política de intervenção

O casamento da crítica com a performance informa o monólogo de Lucia Sander intitulado “Ofélia explica ou o renascimento segundo Ofélia & Cia.” (2008). Pesquisadora, doutora em Literatura e atriz, Sander decidiu colocar em prática as teorias e ideias que vinha ensinando em seus cursos de Adaptações de Shakespeare. Ela escreveu, dirigiu e produziu suas *performances* solo, que foram encenadas em diferentes partes do Brasil e da Argentina.

²⁶ In: CASTANHO, Lucia. *Ofélia: percurso íntimo de uma imagem idealizada*. 175f. Tese de Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

A irreverência e o humor são os veículos que a artista utiliza para desmistificar e recontextualizar os textos canônicos, bem como as leituras canônicas desses mesmos textos. Como afirma a pesquisadora e atriz (SANDER, 2009, p. 23, “o texto de Shakespeare não só permite a atualização, como é um convite a esse gesto”). A natureza fugaz de Ofélia é um incentivo a leituras e *performances* alternativas. Dessa forma, Sander propõe que a loucura de Ofélia é tão falsa quanto a de Hamlet e que ela não poderia ter morrido da maneira como Gertrudes descreve. Em sua versão atualizada, Ofélia é uma sobrevivente do massacre dinamarquês e ainda é assombrada pela corte da Dinamarca, que acha que ela sabe demais. Essa Ofélia nadou em busca de sua segurança e cruzou os oceanos para chegar ao Brasil quatro séculos mais tarde. Ela se esconde nas favelas do Rio de Janeiro, se envolve no tráfico de armas e torna-se atriz e *rapper*²⁷.

Durante o monólogo, Lucia interage com as pinturas vitorianas de Ofélia que são projetadas na parede do fundo do palco. Vestida com *jeans* e camiseta, com uma arma na cintura e um arco de flores protuberantes na cabeça, Sander intervém e interfere de forma dinâmica com as pinturas do século XIX. Suas intervenções podem tomar a forma de um mimetismo irônico, onde a artista imita determinado gesto ou pose estilizada de Ofélia, visando expor a sua artificialidade. Uma outra intervenção tem como objetivo trazer à vida o universo da pintura. Esse é o caso da Ofélia de Henrietta Rae²⁸, onde o lado esquerdo da obra, retratando a rainha e o rei, teve que ser alterado por Rae muitas vezes, até que conseguisse agradar a seu marido e a outros artistas. De forma significativa, essa é exatamente a parte da pintura que Sander elimina em sua atuação. O foco se concentra, em vez disso, no lado inalterado, que mostra a louca Ofélia distribuindo flores. Ao eliminar o rei e a rainha, a artista brasileira, de forma simbólica, não só censura a corte dinamarquesa e a ideologia

²⁷ Essa apropriação radical da história de Ofélia não é nova. Para citar um exemplo, na peça *Ophelia* (1979), de Melissa Murray, Ofélia torna-se lésbica e foge com uma mulher para unir-se a uma comunidade de guerrilhas.

²⁸ Henrietta Rae (1859-1928) foi uma pintora vitoriana de destaque que retratava principalmente temas literários. Simpatizante do feminismo, Rae manteve seu nome de solteira, embora fosse casada com o pintor Ernest Normand. Da mesma forma que aconteceu com suas outras pinturas, *Ophelia* (1890) foi submetida ao escrutínio de seu marido e outros pintores. Acatando suas sugestões, Rae fez várias alterações nas posições das cabeças do rei e da rainha, no lado esquerdo da pintura. In: Arthur Fish, *Henrietta Rae (Mrs. Ernest Normand)*, London, Cassell & Co., 1905, p. 57.

misógina que impedia as mulheres de se tornarem artistas, como sugere que a loucura de Ofélia era um resultado direto dessa mesma ideologia.

Ainda em outra interpolação visual, Sander evoca o *status* complexo das atrizes vitorianas que encarnaram Ofélia no palco (figura 4). Ao se colocar entre as fotos das atrizes Helen Maud (1863-1937) e Nina de Silva (1868-1949),²⁹ que desafiaram o branco tradicional de Ofélia (sinal de pureza e inocência), trocando-o pelo vestido preto que havia sido negado a outras atrizes que as precederam, tais como a grande Ellen Terry, uma Ofélia desafiadora, usando óculos escuros, chama a atenção para o seu próprio papel de Ofélia e seu próprio ofício de atriz – e sem dúvida, para o próprio ato de representar.

Figura 4 – Sander no palco entre as fotos das atrizes Helen Maud e Nina de Silva



Fonte: Hulton, Archive/Getty Images.

A música é um recurso diferente que Sander emprega para interferir na história de Ofélia. A atriz interpreta “Como distinguir de todos o meu amante fiel?” (p. 23-40), uma das baladas que Ofélia canta durante a cena da loucura, detalhando o seu amor não correspondido por Hamlet e a morte de seu pai. Essa interpolação musical vai além

²⁹ Angelita da Silva como Ofélia, foto de Hulton, Archive/Getty Images, 1905 (fotografia da direita) e Mrs. Beerbohm Tree (*née* Helen Maud Holt) como Ofélia, fotogravura, 1892 (fotografia da esquerda).

de ser uma mera estratégia para ajudar a criar uma atmosfera renascentista para as pinturas: a balada é substituída por um *rap*³⁰ explosivo e cativante que contradiz, de forma atrevida, a versão apaixonada da música. O *rap* desafia Ofélia a agir e oferece soluções práticas para os conflitos da personagem. Através de sua canção, Sander envia uma mensagem a todas as “Ofélias” contemporâneas, em outras palavras, às jovens que continuam a ser reprimidas ou que são vítimas de abuso, automutilação e outras lutas descritas em *Reviving Ophelia; saving the selves of adolescent* (1995), de Mary Pipher, livro de psicologia mais vendido para meninas adolescentes³¹. É através dos mesmos reveses da vida (“empurrões da vida”) que Sander sugere que Ofélia pode sobreviver e se tornar mais forte, “sem hesitação, sem inibição, sem autorização”. Em outras palavras, Sander preconiza uma versão mais forte, atualizada de Ofélia, que pouco ou nada tem a ver com a heroína que Shakespeare concebeu.

De fato, a *performance* iconoclasta de Sander confronta e desafia as representações dominantes da heroína de Shakespeare: todas elas são submetidas à arbitragem revisionista da artista. Por meio de suas interpolações irreverentes com as pinturas vitorianas, Sander não só desestabiliza a tradição que representa as mulheres como frágeis *objets d'art*, mas também a subverte. Com Sander, Ofélia tem uma chance de dar voz a sua história, mesmo que essa voz venha no formato de um *rap* explosivo, originário das favelas do Rio de Janeiro.

6 Considerações Finais

Desde o século XVIII, as representações visuais de Ofélia têm se mostrado extremamente prolíficas. Uma peculiaridade intrigante nos diferentes modos de retratar a heroína shakespeariana é como as moças/mulheres jovens sentem uma

³⁰ Letra do rap de Lucia Sander: “Tu pensa que o mundo acaba / Não acaba não / Você é que está no chão / Tu pensa que não segura, / Mas quando a vida te empurra / Tu levanta a mão / E dá na vida outro empurrão / Seca não, seca não / Sem pedir nem avisar o teu sangue te libera / Você parte pra galera / Você solta a tua fera / Sem hesitação e sem inibição, sem autorização / Seca não, seca não / Tu pensa que já morreu, / Vai me encarar, vai me encarar / O que te aconteceu / Mas se a hora não é boa e / Esse momento não é teu / A seiva não seca meu / Seca não / Ofélia, quem diria: cantando rap na periferia! / Seca não”

³¹ Em *Reviving Ophelia; saving the selves of adolescent* (*Ressuscitando Ofélia: salvando os eus das adolescentes*), Pipher sugere que Ofélia morreu por não poder crescer como indivíduo e assim perdeu o seu “eu” verdadeiro, reduzindo-se a um mero objeto na vida dos outros.

atração irresistível pela sua trágica história e desejam ser representadas como a heroína, uma tendência que se iniciou no século XIX, na forma das populares *cartes-de-visite* e dos cartões de lembrança (SMITH, 2022). Ao se engajarem em um diálogo com as artes visuais, as atrizes vitorianas também confirmaram essa tendência. Um caso em questão é Ellen Terry, uma das maiores atrizes do século XIX, que posou como Ofélia³² pela primeira vez quando tinha dezesseis anos, antes de se tornar atriz. Suas três *cartes-de-visite* como a heroína foram fotografadas após a sua convincente atuação como Ofélia no *Hamlet* de Henry Irving (1878). É evidente que Terry queria ser conhecida e lembrada como Ofélia. As histórias relatando como as atrizes e modelos³³ se identificavam com Ofélia também são provas dessa tendência. Embora muitos possam considerar a identificação com uma figura trágica, inexoravelmente ligada à loucura e ao suicídio, como um fenômeno estranho³⁴, o fato é que o arquétipo de Ofélia continua a ter uma presença muito forte no imaginário popular.

As representações de Ofélia realmente tardaram a pousar em solo brasileiro. O que motivou, então, esse interesse repentino? Se as imagens de Ofélia “refletem as normas e os estereótipos da cultura na qual são produzidas” (KIEFER, 2001, p. 38), se elas espelham “onde estamos na história” (COURSEN, 2001, p. 61), elas têm o potencial de sinalizar uma mudança nessa cultura. Ofélia continua tanto a refletir quanto a gerar sentido sobre o feminino. Afinal de contas, o surgimento de imagens de Ofélia no Brasil coincide com uma profunda consciência cultural e crítica sobre a política do corpo feminino, sobre como as mulheres são vistas e como elas próprias se veem.

³² A pintura à qual me refiro é *Ophelia*, c.1864, pintada pelo primeiro marido de Ellen Terry, George Frederic Watts.

³³ Alguns dos exemplos dados por Showalter (1985) e Kiefer (2001) incluem as atrizes Susan Mountfort e Henrieta Smithson (que também serviu de modelo para Ofélia) e Lillian Gish, a modelo Elizabeth Siddall e a pintora russa Marie Bashkirtseff.

³⁴ Coppelia Kahn argumenta que a representação contemporânea de Ofélia na internet coloca-se como um problema complexo para os críticos na medida em que muitas versões (geralmente de adolescentes) que lembram as Ofélias pré-rafaelitas, oferecendo nenhum senso crítico (KAHN, p. 240). Kahn se pergunta o que representa esse contínuo fascínio social com a representação de Ofélia e reconhece a necessidade de se representar Ofélia em paródias autoconscientes, para que “as moças não se afoguem com ela [Ofélia] e sim se perguntem por que, no texto de *Hamlet*, sua juventude acabou daquela forma” (p. 240). KAHN, Coppelia. *Ophelia then, now, hereafter*. In: PETERSON, Kaara e WILLIAMS, Deanne (Ed.). *The Afterlife of Ophelia*. New York: Palgrave, 2012.

De fato, são múltiplas as referências que informam não só a *performance* e as imagens perturbadoras de Gabriela Fregoneis, assim como as paródias pós-modernas da Ofélia de Millais, de autoria de Lucia Castanho, como também as intervenções irreverentes de Lucia Sander, revelando o quanto elas são influenciadas pela cultura europeia e anglo-americana. Na medida em que se unem ao seus pares anglo-americanos no fenômeno cultural das representações de Ofélia, inscrevem suas vozes como artistas brasileiras. Ao mesmo tempo, o trabalho dessas artistas – forjado cultural e historicamente – também articula uma preocupação especial com a feminilidade no Brasil que antes não podia ser expressa tão livremente. A emergência recente dessas representações no Brasil sinaliza que há uma consciência sociocultural que permite articular essas preocupações.

As imagens produzidas por essas artistas brasileiras reafirmam a necessidade de se revisitar Ofélia e de recuperar uma *outra* versão histórica para a exposição e a representação do corpo feminino no Brasil. Reescrever a história com seus corpos também é uma outra forma de reescrever a história das representações visuais de Ofélia. Além disso, é igualmente uma tentativa de exorcizar a repressão e a violência contra a mulher, ainda tão enraizadas na cultura brasileira. A autorrepresentação torna-se uma estratégia eficaz de romper com essa tradição e de fazer com que as mulheres deixem de ter papel de objeto para se tornarem sujeitos autônomos.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação a matéria.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 84.

BERGER, John. **Ways of seeing.** London: Penguin Books, 1972.

BORZELLO, Frances. **Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits.** London: Thames & Hudson Ltd, 1998.

BROWNMILLER, Susan. **Against our will: men, women and rape (1975).** New York: Fawcet Books, 1975, p. 137.

CASTANHO, Lucia. **Ofélia: percurso íntimo de uma imagem idealizada.** 175f. Tese de Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

COURSEN, H. R. Ophelia in Performance in the Twentieth Century. In: KIEFER, Carol Salomon. **The Myth and Madness of Ophelia**. Mead Art Museum, Amherst College, Amherst, Massachusetts, 2001.

FISH, Arthur. **Henrietta Rae (Mrs. Ernest Normand)**. London: Cassell & Co., 1905.

FREGONEIS, Gabriela. Faces de Ofélia. In: **Fazendo Gênero 9 – Diásporas, diversidades, deslocamentos**, 2010, Florianópolis. Faces de Ofélia. Florianópolis: UFSC, 2010.

FREGONEIS, Gabriela. Monólogos de Ofélia. In: Congresso Internacional “**Criadores Sobre Outras Obras – CSO'2010**”, 2010, Lisboa. Monólogos de Ofélia. Lisboa – Portugal: Universidade de Belas-Artes de Lisboa, 2010. v. 1. p. 125-129.

FREGONEIS, Gabriela. Representação e Apresentação no teatro stanislavskiano. In: **VI Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais**, Blumenau. v. 6, p. 21-25, 2013.

GRIFFITH, Brandford, “Native stools on the Gold Coast”. **Journal of the Royal African Society**. v. 4, n. 5, 1905.

HUANG, Alex. The paradox of female agency: Ophelia and East Asian sensibilities. In: PETERSON, Kaara and WILLIAMS, Deanne (Ed.). **The Afterlife of Ophelia**. New York: Palgrave, 2012, p. 79-99.

KIEFER, Carol Salomon. “The myth and madness of Ophelia”. In: KIEFER, Carol Salomon. **The Myth and Madness of Ophelia**. Mead Art Museum, Amherst College, Amherst, Massachusetts, 2001, p. 38.

MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures: language, discourse, society**. London: Palgrave, 1975, p. 47.

PETERSON, Kaara e WILLIAMS, Deanne (Ed.). **The Afterlife of Ophelia**. New York: Palgrave, 2012, p. 5.

PIPHER, Mary. **Reviving Ophelia: saving the selves of adolescent girls**. New York: Ballantine Books, 1995, p. 9-11.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

POLLOCK, Griselda. **Vision and difference**. London: Routledge, 2003, p. 77-80.

RICH, Adrienne. “**When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision.**” On Lies, Secrets, and Silence. New York: Norton, 1979, p. 18.

SANDER, Lucia. **Ofélia explica ou o renascimento segundo Ofélia e cia**. Brasília: Minha Gráfica e Editora, 2009, p. 23.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. In: **Revista Estudos Feministas**, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. v. 12, n. 2, p. 35-50, 2004.

SHOWALTER, Elaine. Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism. In: HARTMAN, Geoffrey e PARKER, Patricia (Eds.) **Shakespeare and the Question of Theory**. New York: Methuen, 1985, p. 77-94.

SMITH, Cristiane Busato. **Ofélia e a arte**. Curitiba: Kotter Editorial, 2022, p. 41-79.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: Arte contemporânea de mulheres no Brasil e América Latina**. Tese (UNICAMP), 2013, p. 87.

ZIEGLER, Georgiana. **Shakespeare's unruly women**. Washington: Folger Shakespeare Library, 1997, p. 18-20.

Recebido em: 28/08/2022

Aceito em: 28/11/2022