

Shakespeare revisitado: a figura de Ofélia nos palcos e na tela

Gabriela Lages Velosoⁱ
Emilie Geneviève Audigierⁱⁱ
Rita de Cássia Oliveiraⁱⁱⁱ

Resumo: De acordo com a época vigente, os papéis sociais da mulher, e, conseqüentemente, os seus traços psicológicos e comportamentais, são alterados. Essas mudanças são refletidas diretamente na arte, sobretudo, na literatura, e, posteriormente, no cinema. Neste sentido, o principal objetivo deste artigo é investigar a figura de Ofélia, através de uma análise comparativa entre a peça teatral *Hamlet* (1601), de William Shakespeare, e o filme *Ofélia* (2018), dirigido por Claire McCarthy, considerando as semelhanças e diferenças encontradas nos textos literário e fílmico. Para tanto, utilizaremos como contribuição teórica os estudos de Pereira e Rosenfield (2020); Ubersfeld (2005); Carvalho (2006), dentre outros.

Palavras-chave: Literatura e Cinema. Representação feminina. Literatura Comparada.

Shakespeare revisited: the figure of Ophelia on stage and screen

Abstract: According to the times in effect, women's social roles, and consequently their psychological and behavioral traits, are altered. These changes are directly reflected in art, especially in literature, and, later, in cinema. In this sense, the main objective of this article is to investigate the figure of Ophelia, through a comparative analysis between the play *Hamlet* (1601), by William Shakespeare, and the film *Ophelia* (2018), directed by Claire McCarthy, considering the similarities and differences found in the literary and filmic texts. For this, we will use as a theoretical contribution the studies of Pereira e Rosenfield (2020); Ubersfeld (2005); Carvalho (2006), among others.

Keywords: Literature and Cinema. Female Representation. Comparative Literature.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Compartilha Igual 4.0 Internacional
DLCV – Língua, Linguística & Literatura

ISSN 1679-6101
EISSN 2237-0900

ⁱ Mestranda em Letras, na linha de Estudos Teóricos e Críticos em Literatura, pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: gabrielalagesveloso@gmail.com.

ⁱⁱ Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora adjunta A de Letras Francesas na UFMA. E-mail: emilie.audigier@ufma.br.

ⁱⁱⁱ Doutora em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora Associada II da UFMA. E-mail: rc.oliveira@ufma.br.

INTRODUÇÃO

A Literatura Comparada atual segue o viés interdisciplinar, por isso, segundo Carvalhal (2006), trata-se da comparação de uma literatura com outra(s), bem como, da literatura com outras áreas do conhecimento científico. Desse modo, “a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (p. 74). Nesse contexto, sobleva-se a intrínseca relação existente entre a literatura e o cinema.

Contar é sempre (re)contar, fazer cortes, acréscimos, inverter e subverter os sentidos, ou até mesmo, estabelecer atualizações para o contexto vigente. Em vista disso, deve-se levar em consideração de que ponto, ou melhor, foco, parte a história, quem é o seu narrador e qual é o seu grau de envolvimento com a narrativa.

Isso pode ser notado, por exemplo, no pronome pessoal empregado (primeira, segunda ou terceira pessoa), mas também na escolha do narrador. Se ele for onisciente, pressupõe-se que terá um olhar mais global, se ele for um personagem secundário ou protagonista, pode-se presumir que se trata de um ponto de vista de alguém, mesmo que em diferentes graus, envolvido na trama.

Assim, mesmo tendo o texto literário como fonte, a adaptação filmica trata-se de um novo e independente texto, que precisa ser entendido como tal. Além disso, vale ressaltar que os papéis sociais da mulher são alterados, de acordo com a época vigente, e, essas mudanças são refletidas diretamente na arte, sobretudo, na literatura, e, posteriormente, no cinema.

Nesse sentido, a partir da discussão de questões discernentes à relação entre literatura e cinema, bem como da contextualização sócio-político-cultural da obra de Shakespeare, o principal objetivo deste artigo é investigar a figura de Ofélia, através de uma análise comparativa entre a peça *Hamlet* (1601), de William Shakespeare, e o filme *Ofélia* (2018), dirigido por Claire McCarthy, considerando as semelhanças e diferenças encontradas nos textos literário e fílmico.

NOTAS SOBRE A LITERATURA E O CINEMA

Atualmente, tornou-se impraticável a possibilidade de segmentar as esferas do conhecimento artístico, científico e cultural. Por isso, de acordo com Lozardo e Cardoso (2014), a “interdisciplinaridade tem se tornado, nos últimos tempos, a palavra de ordem. Numa rede contínua e interminável, tudo se inter-relaciona. Tudo se intersecciona.” (p. 2). Nesse contexto

insere-se a nova vertente da Literatura Comparada que, como vimos anteriormente, permite a comparação da literatura com as demais expressões da arte, ciência e cultura.

Desse modo, a Literatura Comparada atual investiga, dentre outros diálogos possíveis, a estreita relação entre a literatura e o cinema. Entretanto, é importante ressaltar que existem velhas querelas entre os estudiosos que comparam os textos literários com as suas adaptações cinematográficas. A principal delas trata-se da ideia errônea de que um filme precisa ser “fiel” ao seu texto fonte, isto é, o mais semelhante possível, e assim tendem a classificá-lo como uma boa ou má adaptação.

Contudo esse pensamento vem sofrendo mudanças significativas. Nesse sentido, Aguiar (2018) afirma que, na atualidade, a maior parte “dos estudos que analisam uma adaptação fílmica de um texto literário reconhecem que o cineasta tem o direito de fazer sua própria leitura e interpretação da obra e realizar alterações que sejam necessárias durante o processo de adaptação de uma mídia para a outra.” (p. 87). Assim, Gualda (2010) refuta a ideia de fidelidade do filme, por considerá-la “a-histórica, subjetiva e redutora, principalmente quando ambas as obras pertencem a diferentes contextos históricos.” (p. 204).

A literatura e o cinema, sem dúvida, têm vários objetivos em comum: ambos recuperam histórias, dão voz à personagens reais ou fictícias, transitam entre mitos ancestrais ou modernos, e, ao criar novas histórias, quebram o racionalismo do real (LOZARDO; CARDOSO, 2014). Mas, é necessário ressaltar que, segundo Gualda (2010), “a literatura foi a expressão artística de maior repercussão nos séculos XIX e XX, o cinema desponta hoje como a mais unificante das artes, aquela que agrega o maior número de interessados.” (p. 202). Dessa maneira, Aguiar (2018) explica que a literatura era tida como uma área que promovia, de forma constante, a crítica e a reflexão, e, ao cinema, só competia as funções de lazer e entretenimento.

Rebello (2012, p. 11) afirma que a obra cinematográfica é “única e incomparável com o original literário”. Por esse motivo, ao transpor o mundo da literatura para o mundo do cinema, não é possível adotar alguns elementos, muitas vezes essenciais para o autor, na narrativa audiovisual. Podemos tomar como exemplo a questão temporal. Se por um lado, no texto literário, a passagem do presente para o passado pode ser, simplesmente, representada através de um marcador temporal, seja um advérbio, ou um tempo verbal.

Por outro, o texto fílmico não dispõe desses marcadores, por isso, para fazer saltos, e lapsos, de um tempo para o outro, ou até mesmo, valer-se da técnica do *flashback* será necessário fazer uso de “algum efeito na tela (mudança de cor – geralmente as lembranças aparecem para o espectador em preto e branco ou com coloração pálida, envelhecida – velocidade das tomadas, ausência de ação ou mesmo de falas etc.)” (GUALDA, 2010, p. 212).

Outro aspecto de suma importância, no que se refere às obras literárias e cinematográficas, trata-se da recepção.

Por apresentarem múltiplos sentidos, a absorção desses textos se dá de forma completamente diferente. Enquanto na literatura, a representação, com seus recursos poéticos, tem a palavra como única materialidade; no filme, faz-se necessária “a interação de materialidades diversas: a palavra, o ruído, a música e a imagem com os subsistemas que ela abarca. No processo de adaptação, o cineasta pode optar por uma adaptação parcial da obra, por uma síntese das obras de um autor, ou ainda pela tradução fiel.” (REBELLO, 2012, p. 10).

Diante disso, as diferenças e semelhanças existentes entre a literatura e o cinema se sobrepõem, especialmente, no momento em que essas duas artes se relacionam diretamente, tal como acontece nas adaptações. “Adaptação é mudança. Mudança de linguagem, mudança de meio, mudança de forma narrativa”, assim como afirmou Rickli (2015, p. 3). Nesse sentido, grande parte das teorias da adaptação considera

que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual trabalhando em diferentes vias, formas e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante. (HUTCHEON, 2013, p. 32).

Sendo assim, a adaptação fílmica, de acordo com Rickli (2015, p. 1), é pautada em uma “inter-relação discursiva, com um texto que posteriormente é transformado em roteiro e que, ao contrário do que muitos pensam, não se coloca de forma nem inferior, nem superior ao texto base”, visto que esse diálogo com o texto original possibilita interações com outros (con)textos. Portanto, o cinema deve ser compreendido como uma expressão artística que é constituída por diversas linguagens, a saber, a sonora, a textual, a fotográfica, entre outras, que compõem a linguagem cinematográfica. Após essa síntese sobre a interface literatura-cinema, faremos uma breve contextualização da era elisabetana e suas implicações na obra de Shakespeare.

SHAKESPEARE E A ERA ELISABETANA

O *primum mobile* era, na concepção da astronomia clássica, medieval e renascentista, a esfera móvel, especificamente a mais externa, no modelo geocêntrico do universo. Essa concepção de Ptolomeu – que era utilizada para entender o aparente, e diário, movimento dos céus ao redor da Terra – foi, segundo Ludwig (2015, p. 12), “convenientemente modulada para

satisfazer as necessidades da época de conter as dissensões principalmente na esfera política”. Assim, Elizabeth I foi comparada ao *primum mobile*, a fim de sugerir que ela estava no centro da ordem cósmica, e, tal como na Idade Média, a(o) monarca permanecia sendo a(o) representante de Deus, a força motriz que impulsionava e conduzia a ordem cósmica terrena.

Essa comparação foi bem-sucedida, visto que a Inglaterra enfrentava várias guerras civis e religiosas, e a era elisabetana restabeleceu a ordem sociopolítica, incentivou a economia e a cultura, bem como tinha, em certa medida, tolerância às práticas religiosas, tanto católicas, quanto protestantes. Além do êxito de seu reinado, a rainha Elizabeth I tinha grande autoridade porque a violação do poder monárquico, mesmo se fosse tirano, era considerada uma afronta não somente à monarquia, mas ao próprio poder divino. Política e religião andavam lado a lado.

Assim, Deus e os anjos estavam acima dos reis, assim como os reis estavam acima da Igreja e a essa, por sua vez, acima dos fiéis e súditos do reino. A hierarquia decrescente era determinada pela ideia de ordem, mas também era frágil e poderia ser ameaçada pela possibilidade de questionamento desse sistema, desencadeado pelas insatisfações, pelas descobertas e pelos discursos científicos na época. Essa concepção Renascentista do cosmos ordenado logo apresentou dissensões fora da Inglaterra, com a redefinição da ordem geocêntrica para a ordem heliocêntrica, defendida por Copérnico e depois por Kepler e Galileu. (LUDWIG, 2015, p. 9).

Conforme Silva e Luna (2007), o período elisabetano pode ser considerado a “Era Dourada” das expressões artísticas e culturais. Nesse contexto, o teatro era de grande importância para a população inglesa, pois recebia espectadores pertencentes a todas as classes sociais. Entretanto, “havia uma certa hierarquização. Enquanto os menos abastados ficavam no pátio, em pé ou sentados, os nobres podiam assistir aos espetáculos em áreas separadas, mais caras.” (p. 3). Além disso, é válido salientar que

A divulgação dos espetáculos era feita por meio de panfletos pregados em árvores, contendo o título da peça e o nome do teatro, porém sem qualquer informação sobre tema ou elenco. Na verdade, o teatro vivia um momento privilegiado: não havia museus, não havia concertos, não havia jornais ou revistas, e o teatro era a caixa mágica onde se podia ouvir histórias sobre aventuras, descobertas, lugares remotos, que atendiam a uma sede imensa de informações de toda natureza. Com cerca de cinquenta por cento da população de Londres ainda analfabeta e os livros ainda muito caros, isso era mais um motivo para que o teatro atraísse o público. Um aspecto interessante disso é o fato de muita gente esperar do que via no palco informação real e concreta dos acontecimentos. (HELIODORA, 2008, p. 13).

No que concerne ao teatro elisabetano, outro ponto que merece destaque trata-se da ausência da figura feminina. Não havia atrizes e, inicialmente, as mulheres não podiam, ao

menos, assistir aos espetáculos. Segundo Heliadora (2008), os jovens atores, ainda imberbes, isto é, que ainda não tinham mudado de voz, e que ainda não possuíam barba, faziam os papéis femininos. “Vale a pena sugerir aqui a razão para esse fato: quando o teatro renasceu pela mão da Igreja Católica, todas as pequenas peças bíblicas eram apresentadas por monges.” (p. 12). Somente após um longo período, foi permitida a entrada de mulheres nos teatros. Antes, para integrar a plateia, elas eram obrigadas a usar máscaras.

O período elisabetano, portanto, foi marcado pela ascensão do teatro, e, justamente nesse momento que surgiu um dos mais emblemáticos dramaturgos da história da humanidade: William Shakespeare (1564-1616). De acordo com Ludwig (2008), sobrelevam-se, na obra de Shakespeare, duas questões de ordem moral, teológica, e até mesmo filosófica, a saber, a consciência e a ambição. Se por um lado, a consciência, atrelada à ação, gera uma “série de paradoxos irreconciliáveis” (p. 64); por outro, a ambição trata-se de um termo ambíguo, que era extremamente valorizado na aristocracia, como uma virtude, mas que também gerava “temores de ostentação de glória e poder. A ambição podia ser definida como uma cólera ou uma paixão incontrolável.” (p. 143). Logo, tanto a consciência, quanto a ambição, enredam os personagens no enigmático “ser ou não ser?”.

Há também uma forte oposição entre ambição, livre-arbítrio e consciência. Era extremamente desconcertante imaginar-se numa situação em que o desejo e a ambição podiam ser justificados pelas noções de livre-arbítrio, previstas pelos textos bíblicos, sendo, no entanto, imediatamente barradas pela consciência moral e pelos mecanismos super egóicos punitivos. Esse paradoxo assinala a impossibilidade de se concretizar a ambição, sem ser tomado por ambivalências e pelo temor de ser punido pela ação. Nesse sentido, Shakespeare sabia usar muito bem esses elementos para criar zonas de conflitos psicológicos tanto em suas personagens como em seu público. (LUDWIG, 2008, p. 144).

Em vista disso, conforme Heliadora (2008), o teatro de Shakespeare era “fonte de alegria, de festa, de informação, trazendo a uma parcela muito grande da população uma experiência cultural e artística incontestável” (p.14), através do enlevo das paixões, da sonoridade dos versos, e das crises representadas, o senso crítico do público era enriquecido. “Na obra de Shakespeare, o estético assimila a realidade concreta para formar a obra de arte”, tal como afirmou Ludwig (2015, p. 2). Ou seja, o estético não somente toma de empréstimo elementos concretos, mas transforma-se em um desses elementos, a fim de configurar a realidade, em toda a sua complexa teia, formada por culturas, ideologias, entre outras questões sociais. “Elementos da cultura, do pensamento, da ciência e dos embates sociais estão

imbricados na obra de arte. Mais do que isso, a obra de arte sempre modulou a sensibilidade e a subjetividade estética e sensível ao longo da história da humanidade.” (p. 3).

Todavia, o teatro sofreu vários reveses, no decorrer da era elisabetana. A peste bubônica, que surgiu em 1603 e fez milhares de vítimas, teve origem devido aos péssimos hábitos higiênicos da população inglesa. Aliás os teatros, com suas grandes platéias, tiveram sua parcela de contribuição para o aumento de casos da doença. Para evitar aglomerações, as atividades cênicas precisaram ser suspensas. Já em 1613, um grave incêndio no *Globe Theatre*, ocasionado por uma falha no sistema de efeitos especiais, aconteceu durante a encenação de uma peça sobre Henrique VIII, e como não havia saída de emergência, e a estrutura era totalmente de madeira, muitas vítimas foram consumidas pelo fogo. Porém,

O principal motivo para o encerramento total das atividades cênicas dos teatros elisabetanos foi atribuído aos Puritanos, também conhecidos como parlamentaristas. Esses cidadãos possuíam um modo de vida centrado na religião, sendo totalmente contra os teatros, uma vez que esses estabelecimentos, segundo eles, incitavam pecados como luxúria, vaidade e ambição. (SILVA; LUNA, 2007, p. 4).

Portanto, após essa breve contextualização acerca da era elisabetana, de seus embates sociais, políticos e religiosos, e a apresentação dos principais aspectos do teatro de Shakespeare; a seguir, iremos propor uma leitura comparada entre a peça *Hamlet* (1601) e o filme *Ofélia* (2018), a fim de investigar as diferenças e semelhanças existentes entre os textos literário e fílmico. Para tanto, iremos nos distanciar da ideia errônea de que uma adaptação cinematográfica precisa ser fiel ao texto fonte – pelo contrário, iremos considerá-la um novo texto – e partir, sobretudo, da análise da figura de Ofélia, no seu caminho de personagem secundária à protagonista.

OFÉLIA NOS PALCOS E NA TELA

De acordo com Ubersfeld (2005), a personagem teatral deve ser compreendida como um “lugar indefinidamente renovável de uma produção de sentido” (p. 72), e não como um objeto estático, imutável, petrificado. Essa pluralidade de sentidos, sem dúvida, faz com que essas personagens sejam propícias às adaptações. Nesse sentido, Pereira e Rosenfield (2020) destacam que, apesar da aparente invisibilidade de Ofélia, no aclamado texto de Shakespeare, *Hamlet* (1601), a crítica não perdeu o interesse pela sua enigmática figura, muito pelo contrário.

Segundo esses pesquisadores, um “dos projetos mais interessantes, por transpor as fronteiras estéticas do período, observa a persistência semiótica e imaginária do corpo de Ofélia, dissolvido, idealizado na história pictórica do Ocidente.” (2020, p. 74). Assim, a personagem shakespeariana persiste ao longo do tempo. E, cada vez mais, vem ganhando espaço, novas roupagens e atualizações, como é o exemplo do filme *Ofélia* (2018). Então, nosso objetivo será comparar esses dois textos, teatral e filmico, a fim de acompanhar o caminho trilhado por Ofélia, de personagem secundária à protagonista.

Ao analisar uma obra, seja ela literária ou cinematográfica, é preciso observar, atentamente, a sua narrativa. Como a história é narrada? A partir de qual marco temporal? E sob qual ponto de vista? A fim de esboçar possíveis respostas, vamos nos voltar ao início dos textos, que são nossos objetos de estudo. *Hamlet* (1601), de William Shakespeare, inicia sua narrativa com um fantasma assombrando o castelo. Esse era justamente o fantasma do rei, do falecido pai do protagonista. Logo, sob esse ar sobrenatural, pairam as amargas dúvidas de Hamlet, que suspeita que sua mãe cometeu adultério com o seu tio, atual rei, e que seu pai foi assassinato. E essas suspeitas levam-no ao desejo de vingança. Assim,

Toda a história de Hamlet pode ser entendida como os esforços ao mesmo tempo eficazes e destrutivos realizados pela personagem-sujeito, para recuperar seu próprio espaço em sua totalidade. Em certo sentido, a estrutura de quase todas as narrativas dramáticas pode ser lida como um conflito de espaços, ou como a conquista ou o abandono de determinado espaço. (UBERSFELD, 2005, p. 106).

Vale ressaltar que, nesse texto de Shakespeare, a narrativa centra-se na figura do protagonista, Hamlet, nos seus dilemas, suspeitas e vingança. Essa peça teatral se inicia a partir de um momento adiantado da história, Hamlet é adulto e já é enamorado por Ofélia, seu pai já faleceu, seu tio já assumiu o reino e casou-se com a rainha. Isto é, o texto shakespeariano só conta um pequeno recorte da vida dos personagens, sobretudo, Hamlet e sua conturbada família.

Por sua vez, o filme *Ofélia* (2018), dirigido por Claire McCarthy, inicia com uma cena na qual a protagonista, Ofélia, está, ao que tudo indica, morta, com seu corpo flutuando em um riacho, rodeado por flores. Logo em seguida há um *flashback* e a narrativa começa, de fato, a partir da infância de Ofélia, evidenciando a curiosidade, inteligência e ousadia da menina. Logo no início do filme, é revelado que ela, e sua família, não pertenciam à nobreza, e, por isso, ela se tornou dama de companhia da rainha, quando ainda era criança.

Dessa forma, se comparado ao texto fonte, esse filme preenche os “espaços vazios” deixados na narrativa shakespeariana. Conta o que, possivelmente, houve antes e depois dos

acontecimentos narrados em *Hamlet* (1601). Porém, há uma mudança de perspectiva, pois o protagonismo deixa a figura de Hamlet e recai sobre Ofélia. Sua vida e (des)venturas são narradas e, somente em segundo plano, aparece a tragédia que atingiu a família de Hamlet. E mais, a história de Hamlet só é contada, no referido texto cinematográfico, no instante em que ela se entrelaça à história de Ofélia.

Um aspecto que, sem dúvida, é digno de nota, trata-se da construção dos personagens Laertes e Polônio, que são, respectivamente, o irmão e o pai de Ofélia. É importante ressaltar que eles também foram recriados na narrativa audiovisual. No texto fonte, Laertes exercia a autoridade, que possuía sobre a irmã, sem interdições, e demonstrava a veemente repulsa que sentia pelo relacionamento de Ofélia com Hamlet, por acreditar que ele estava somente se aproveitando de sua irmã, sem compromisso algum, pois o maior dever de um príncipe é com o seu reino.

Já no texto filmico, há um abrandamento da personalidade de Laertes, ele se torna carinhoso com Ofélia, e ensina tudo que sabe a ela, desde a leitura e a escrita, até outros conhecimentos de cunho científico. O que era incomum na época em que a narrativa se ambienta, pois, como foi retratado no referido filme, as mulheres não podiam, ao menos, entrar nas bibliotecas. Contudo, há uma coincidente desaprovação do relacionamento da irmã com Hamlet, na adaptação de Claire McCarthy. Polônio, por sua vez, permanece autoritário nas duas obras analisadas, mas utiliza o poder que tem sobre Ofélia de maneiras distintas. Na peça de Shakespeare, Polônio ordena que a filha, pertencente à nobreza, se afastasse de Hamlet.

Assim como Laertes, ele acreditava que o casamento do príncipe seria uma aliança política e/ou econômica, e não uma ligação puramente pautada em sentimentos de afeto. Já no filme, como foi mencionado anteriormente, Ofélia era uma das damas de companhia da rainha, por isso, Polônio convenceu a filha de que seu envolvimento com Hamlet poderia ajudá-los. Fica implícito, na referida obra audiovisual, que ele não estava pensando, em momento algum, que os jovens iriam se casar, mas achava que, mesmo que sua filha fosse concubina/amante do príncipe, já conseguiria privilégios para toda família. Diante disso, no texto shakespereano,

A voz predominante é a de Hamlet, ofuscante, onipresente, julgadora e auto julgadora. Ele fala da impotência, da covardia (sua), de empreendimentos baldados pela consciência. Vê deficiência em si mesmo, porém, por isso mesmo, é mais fascinante. Quanto aos outros, falam muito, são sujeitos densos, analíticos, reflexivos, manipulativos e: volitivos. A exceção é Ofélia. Sua forma estilizada de se expressar raramente nos transmite a impressão de que carrega uma “intenção”. Conhecemos Shakespeare e suas técnicas: ele sabe adensar um caráter e, quando não o faz, podemos estar certos de que produziu de propósito tal opacidade. A linguagem de Ofélia é hiper-estilizada. Por exemplo, quando fala, submissa e obediente, com Polônio, que, por sua

vez, fala a linguagem azeitada do cortesão sabido. A linguagem de Ofélia é estilizada também no sentido que ela ainda não floresceu para a espontaneidade e a iniciativa. (PEREIRA; ROSENFELD, 2020, p. 72-73).

Em vista disso, as histórias prosseguem. Se por um lado, após a personagem Ofélia, de Shakespeare, por ordem do pai, afastar-se de Hamlet e acreditar ser a motivação de sua, aparente, loucura. Por outro, no filme de Claire McCarthy, Ofélia e Hamlet iniciam seu romance, nas margens do mesmo riacho onde, posterior e aparentemente, a protagonista faleceu. Logo após um baile, e o primeiro beijo do casal, Hamlet confessou à sua amada que precisaria dar prosseguimento aos seus estudos, bem longe dali, deixando a entender que o amor deles era impossível, visto que a jovem não pertencia à nobreza. Nesse ínterim, na peça shakespeariana, Polônio conta ao rei e à rainha que acredita que a loucura de Hamlet é motivada pela frieza de Ofélia.

Já na adaptação cinematográfica, o tempo seguiu seu curso e a protagonista Ofélia foi sozinha à uma floresta deserta, a pedido da rainha, buscar uma poção com uma curandeira. Essa senhora foi acusada de bruxaria ainda na juventude, quando engravidou de seu noivo, que não por acaso era o tio de Hamlet. Não querendo assumir a criança, e para se livrar da noiva, a chamou de bruxa, e logo o povo começou a persegui-la. Entretanto, por conhecer ervas e produtos medicinais, ela conseguiu escapar, pois tomou uma pequena dose de um veneno, que simulou a sua morte, e quando despertou, bem longe, tomou o antídoto e se isolou na floresta. A figura da bruxa, sem dúvida, é um interessante recurso utilizado nessa narrativa audiovisual, pois representa a ancestralidade e poder feminino que, por vezes, é silenciado e punido.

Ao voltar ao castelo, Ofélia viu um ser de capuz, que pensou ser um fantasma. Nesse momento, o espectador pode se questionar se a protagonista está perdendo a razão, tal como aconteceu na peça shakespeariana. Em seguida, o pai de Hamlet faleceu, picado por uma cobra, segundo os súditos, e, algum tempo depois, a rainha se casou com o cunhado, que assim se tornou o rei. Hamlet retornou ao castelo e ficou totalmente transtornado ao saber que seu pai havia falecido e que, em um curto intervalo de tempo, sua mãe já havia se casado com o odioso tio.

Numa tentativa de apaziguar a dor que sentia, Hamlet pediu a mão de Ofélia em casamento. Eles se casaram secretamente no campo e combinaram que iriam fugir do reino para ficarem, finalmente, juntos. Isso, porém, não aconteceu. Ao notarem o modo estranho, e tresloucado, de Hamlet o rei e a rainha ficaram atônitos, ele havia descoberto a verdade? Queria vingança? Polônio, assim como no texto fonte, acreditava que Ofélia era o motivo da loucura do rapaz. Por isso, ele e o rei armaram uma armadilha: desconfiando do envolvimento de Ofélia

e Hamlet, deixaram a moça em um salão para que o príncipe falasse com ela, enquanto eles estavam escondidos, escutando todo o diálogo.

Em voz baixa, Ofélia avisou a Hamlet que eles estavam sendo observados, por isso, em voz alta, eles simularam uma briga. Enquanto isso, entre um grito e outro, a protagonista sussurrava a verdade ao príncipe: o homem de capuz era, na verdade, o atual rei, ele matou o próprio irmão para usurpar a coroa e a rainha. Ao saber disso, Hamlet ficou transtornado e desfez suas promessas de amor, pois sua coroa foi roubada. Gritou que Ofélia deveria ir para um convento e a jovem se assustou/decepcionou ao ouvir isso. A bruxa a tinha avisado, antes do casamento clandestino: “Você é selvagem e cheia de desejo. Eles vão despi-la, vão julgá-la, e vão fazê-la querer a morte. Eles vão jogá-la ao fogo”. E essa fala reflete, justamente, todo o desprezo e perseguição que a curandeira sofreu, na juventude.

Na peça, Hamlet e Ofélia tiveram a mesma discussão, assistida de camarote por Polônio e o rei, entretanto, o príncipe não contou à jovem suas reais intenções. Simplesmente permaneceu no papel de louco e disse que não a amava e que ela deveria ir para um convento. Ofélia se entristeceu e ficou ainda mais convencida de que era a culpada pela loucura de Hamlet. Então os dois textos coincidem: Hamlet pediu que uma companhia de teatro encenasse uma peça sobre adultério, assassinato e traição. Essa foi uma armadilha para o rei e a rainha, eles ficaram com muito medo. E, furioso, o rei mandou parar a peça. As suspeitas de Hamlet foram confirmadas.

Nas duas narrativas, Hamlet ficou inquieto, com uma forte ânsia por vingança, mas também com um certo receio. Havia um motivo para o seu conflito moral. Ainda sob influência da Idade Média, havia a crença na justiça com as próprias mãos, tal como na Lei de Talião, “olho por olho, e dente por dente”. Mas havia um porém. Como foi mencionado anteriormente, era extremamente proibido atentar contra a vida do rei, mesmo que fosse culpado/tirano, porque ele era tido como um representante divino. Cego pelo ódio, Hamlet conversou seriamente com a sua mãe, e disse a ela que sabia de toda a verdade.

Polônio estava escondido. Hamlet pensou ser o rei. E, acidentalmente, matou o pai de sua amada Ofélia. Então, ele foi mandado para a Inglaterra, e descobriu que seus antigos amigos tinham recebido uma ordem para matá-lo. Ao saber do assassinato de seu pai, Laertes jurou vingança. E, mais uma vez, os textos fílmico e teatral tomam rumos diferentes. No filme, ao perceber a influência que Ofélia tinha sobre Hamlet, o rei quis que ela se casasse com um guarda cruel.

Contudo, ela conseguiu fugir do casamento forçado, e após saber, por Horácio, que o príncipe estava bem, a protagonista fingiu estar louca, e ficou cantando e dançando, perante o

rei e a rainha. Já na peça, o destino de Ofélia foi mais cruel, e ela enlouqueceu, de fato, após a morte do pai, a dureza de Hamlet, ao dizer que não a amava, e, principalmente, por acreditar que ela era a fonte da loucura do príncipe. Sem apoio, ela perdeu-se de si mesma. E Laertes, nas duas obras, jurou se vingar de Hamlet pela morte do pai e a loucura da irmã.

Desse modo, os destinos das duas Ofélias foram selados. No texto shakespereano, sem esperanças, a personagem secundária cometeu suicídio, afogando-se nas águas de um rio. Vale ressaltar que, na época, o suicídio não era visto com bons olhos pela Igreja Católica, por isso, os suicidas não eram sequer enterrados no “solo sagrado” dos cemitérios cristãos, exceto quando eram nobres. Shakespeare faz uma crítica ferrenha ao comportamento dúbio da Igreja, na fala dos coveiros, que enterraram Ofélia: “o maior pecado é que os grandes deste mundo podem se afogar e enforçar mais do que os simples cristãos” (SHAKESPEARE, 1601, p. 119). Assim, o “maior pecado” seria, na verdade, utilizar dois pesos e duas medidas para julgar o povo. Segundo Pereira e Rosenfield (2020),

a vida pregressa de Ofélia é, para a maioria dos críticos, um enigma, um dilema para ela própria e para o próprio Shakespeare. [...] No entanto cabe dizer: ela possui, sim, uma história, a história das vítimas que não resistiram e que, portanto, suicidando-se, legam para os outros a lógica que as levou à morte – essa tarefa pesada do legado dos suicidas – sua acusação muda contra a comunidade que tornou suas vidas impossíveis – é, sem dúvida uma das razões para as sanções e leis contra o suicídio. (p. 75).

E se essa história fosse diferente? Esse é, sem dúvida, o propósito do filme *Ofélia* (2018), tal como podemos notar, na fala inicial da protagonista: “Você pode até pensar que conhece minha história. Muitos já a contaram. Há muito tempo me tornei um mito. [...] E agora, finalmente, eu mesma vou contar a minha história”. Desse modo, na adaptação de Claire McCarthy, Ofélia não cometeu suicídio, apenas tomou uma pequena dose do mesmo veneno que a bruxa, para simular a sua morte no riacho. A seu pedido, Horácio a desenterrou e a curandeira lhe deu o antídoto.

A bruxa, aliás, era irmã da rainha. Essa revelação acontece no instante em que a rainha vai à sua cabana na floresta, e, ao invés de encontrar a irmã, encontrou Ofélia. Inicialmente, pensou ser um fantasma assombrando sua consciência pesada, mas, depois, percebeu que a jovem não havia morrido e a ajudou a se disfarçar, vestindo-a como um homem. Nesse momento, a protagonista contou à rainha tudo o que o atual rei havia feito à sua irmã, na juventude, bem como o plano que ele havia tramado para envenenar Hamlet. Dessa forma, elas retornaram, juntas, ao palácio.

As histórias, mais uma vez, coincidem, e o épico duelo entre Hamlet e Laertes acontece. Contudo, os desfechos foram, em certa medida, diferentes. No texto fílmico, Ofélia insistiu para que Hamlet desistisse da vingança, pois esse duelo resultaria na sua morte. Ele não lhe deu ouvidos e prosseguiu com o seu plano vingativo. Ofélia, por sua vez, fugiu, sozinha e o mais rápido possível, para um convento. No texto fonte, o rei envenenou uma taça de vinho para matar Hamlet, se a espada, igualmente envenenada, não o fizesse.

A rainha bebeu dessa taça, por acidente, e faleceu. Hamlet foi atingido por Laertes, que empunhava a lâmina envenenada. Mas o príncipe conseguiu pegar a espada do adversário e atingiu tanto Laertes quanto o rei. Todos morreram envenenados. E restou somente Horácio, melhor amigo do protagonista, para contar o que houve ao povo. Enfim, *Hamlet* (1601) narra uma tragédia provocada pela vingança. No filme *Ofélia* (2018), a espada envenenada ocasionou, da mesma maneira, as mortes de Hamlet e Laertes, entretanto, quem atingiu o rei, ocasionando a sua morte, foi a rainha. E, logo em seguida, ela cometeu suicídio, ao beber, intencionalmente, o vinho envenenado.

É válido salientar que, nas duas obras, na iminência de todas essas mortes trágicas, o reino, que antes era governado pela família de Hamlet, é invadido pela Noruega. E essa é a última cena da peça teatral de Shakespeare. A adaptação de Claire McCarthy tem um desfecho bem diferente, pois as últimas cenas demonstram que Ofélia conseguiu chegar ao convento em segurança, e revelam que ela estava grávida. Muitos anos se passaram e ela contou sua história para a filha, fruto do romance que teve com o príncipe Hamlet. Logo, há um *happy ending*, com uma mulher repassando seu legado para uma outra (futura) mulher, assim como fica evidente na última fala da protagonista, no filme:

Você pode até pensar que conhece a minha história... Você ouviu que ela termina em loucura, corações partidos, sangue derramado, um reino perdido. Essa é uma das histórias, mas não é a minha. Eu não perdi o meu rumo, não me perdi para a vingança, ao contrário, achei meu caminho para a esperança. Naquele dia, eu contava a minha própria história. Assim como um dia, você, meu amor, contará a sua. (MCCARTHY, 2018).

Portanto, *Hamlet* (1601) e *Ofélia* (2018), – apesar de trazerem, em suas essências, o drama vivido pelo príncipe, por Ofélia e suas respectivas famílias – configuram-se como textos distintos e, sobretudo, independentes, com protagonistas, narrativas e desfechos diferentes. No texto fonte, Shakespeare utilizou, do início ao fim, vozes e visões masculinas, evidenciando os conflitos internos e externos dos personagens, tendo como mote a vingança. Com sutileza e muita ironia, o ilustre dramaturgo criticou várias estruturas de poder: a Igreja, a monarquia, e,

até mesmo, o patriarcado. A renitente invisibilidade de Ofélia não é em vão, pois, ainda de acordo com Pereira e Rosenfield (2020), “Ofélia afunda na voragem vazia das palavras. E ainda assim, a despeito do espetáculo desconfortável, do ruído do vazio, o silêncio de Ofélia é eloquente: e talvez seu poder perturbador esteja nessa opacidade estranha de uma perdição irrevogável” (p. 90).

A adaptação fílmica de Claire McCarthy, por sua vez, começa e termina com a fala, opinião e visão de Ofélia. A história de Hamlet é contada por ela. Nessa nova narrativa, Ofélia é a protagonista. Diante disso, há uma mudança de perspectiva, visto que o feminino é muito forte, no decorrer de todo o filme, através das figuras da rainha, da mãe, da bruxa, e, principalmente, da dama de companhia, que deixa seu papel às sombras e se torna protagonista da própria história. Essas personagens femininas representam, portanto, novas configurações de poder, pautadas na ancestralidade, na sabedoria, e, na esperança de um futuro (re)construído.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomando como ponto de partida os principais aspectos relacionados à interface literatura-cinema, bem como a contextualização da era elisabetana, e suas implicações na obra de Shakespeare, o principal objetivo desta pesquisa foi investigar a figura de Ofélia, através de uma análise comparativa entre a peça *Hamlet* (1601), de William Shakespeare, e o filme *Ofélia* (2018), dirigido por Claire McCarthy, considerando as semelhanças e diferenças encontradas nos textos literário e fílmico.

Como vimos anteriormente, a nova vertente da Literatura Comparada permite a comparação da literatura com as demais expressões artísticas, científicas e culturais. Por isso, o comparatismo investiga dentre outros diálogos possíveis, a estreita relação existente entre a literatura e o cinema. A principal querela, entre os estudiosos que comparam os textos literários com as suas adaptações cinematográficas, trata-se da ideia errônea de que um filme precisa ser “fiel” ao seu texto fonte.

Esse equívoco vem sendo superado, pois, com o decorrer do tempo, observou-se que o diálogo com o texto original possibilita, à adaptação fílmica, interações com outros (con)textos, criando, assim, um texto completamente novo e independente. Além disso, observamos que, na era elisabetana, a rainha era considerada a representante de Deus na terra. Dessa forma, quem questionasse, ou violasse, seu poder estaria afrontando não somente à monarquia, mas ao próprio poder divino. Logo, política e religião andavam lado a lado.

Outro aspecto que merece destaque trata-se da ausência da figura feminina nos teatros elisabetanos. Não havia atrizes e, inicialmente, as mulheres não podiam, nem sequer, assistir aos espetáculos. Diante disso, os papéis femininos eram interpretados pelos jovens atores, que ainda não possuíam barba, e que ainda não tinham mudado de voz. A entrada de mulheres nos teatros foi permitida somente após um longo período. Antes, para integrar a plateia, elas eram obrigadas a usar máscaras. Foi nesse momento histórico em que *Hamlet* (1601) foi escrito. Assim temos um vislumbre do teor crítico desse texto teatral.

Após nossas análises, concluímos que *Hamlet* (1601) e *Ofélia* (2018), configuram-se como textos independentes, com protagonistas, narrativas e desfechos distintos. No texto fonte, Shakespeare utilizou, do início ao fim, vozes e visões masculinas, – o que era totalmente compreensível em sua época –, contudo, fez isso para demonstrar os conflitos internos e externos dos personagens, tendo como mote a vingança. Em vista disso, o famoso dramaturgo inglês, com sutileza e um leve tom irônico, criticou várias estruturas de poder, sobretudo, a Igreja, a monarquia, e, o patriarcado.

Por sua vez, a adaptação audiovisual de Claire McCarthy, preenche os “espaços vazios” deixados na narrativa shakespeariana. Conta o que, possivelmente, houve antes e depois dos acontecimentos narrados em *Hamlet* (1601). Porém, há uma mudança de perspectiva, visto que nessa nova narrativa, Ofélia é a protagonista. Através das figuras da rainha, da mãe, da bruxa, e, principalmente, da dama de companhia, que deixa seu papel subalterno, e se torna protagonista da própria história, observamos que as figuras femininas se sobrepõem, nesse filme.

Constatamos que essas personagens são representações das novas configurações de poder, que estão em voga na contemporaneidade, e que são pautadas na ancestralidade e sabedoria femininas, e, sobretudo, na esperança de um futuro mais igualitário. Vale ressaltar que essas discussões demarcam o início de nossas análises, que podem possibilitar novas pesquisas, a respeito, por exemplo, da fotografia do filme *Ofélia* (2018), bem como, da temática do suicídio – presente, tanto na peça shakespeariana, quanto no filme de Claire McCarthy –, e sua atualidade.

Portanto, o presente artigo demonstrou que uma mesma história sempre pode ser contada sob outras perspectivas, e, assim, gerar novas histórias. E revelou, principalmente, que precisamos dar mais atenção às narrativas que são contadas pelos que não são favorecidos pelas estruturas de poder, isto é, por todos que sofrem, simplesmente, por suas marcas de subjetivação – classe social, cor, gênero, idade, crenças etc. –, tal como as mulheres e demais oprimidos.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Katrícia Costa Silva Soares de Souza. Literatura e cinema em confronto: um estudo interartes ou intermediático? *Revista do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens*, Campo Grande, UFMS, v. 22, n. 44, 2018.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006 [1943].
- GUALDA, Linda Catarina. Literatura e Cinema: elo e confronto. *MATRIZES*, São Paulo, ano 3, n. 2, jan./jul. 2010.
- HELIODORA, Bárbara. Os teatros no tempo de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- LOZARDO, Elielson Pinheiro. CARDOSO, Joel. Leitura comparativa entre os textos literário e cinematográfico O Pequeno Príncipe. In: COLÓQUIO DE LETRAS DA FALE/CUMB, 1., 2014, Belém. *Anais...* Disponível em: <https://bityli.com/ZgZZUchp>. Acesso em: 02 nov. 2021.
- LUDWIG, Carlos Roberto. *Tensões políticas e psicológicas em Macbeth e no drama de Shakespeare*. Orientadora: Kathrin H. Rosenfield. 2008. 164 f. Dissertação (Mestrado) – Literatura Comparada, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- LUDWIG, Carlos Roberto. Tensões políticas e históricas em Shakespeare e na Renascença. *Revista de Letras*, Taguatinga, v. 8, 2015.
- OFÉLIA. Direção de Claire McCarthy. EUA e Reino Unido: Netflix, 2018.
- PEREIRA, Lawrence Flores. ROSENFELD, Kathrin. Ofélia, a invisível. *LETRAS*, Santa Maria, v. 2, 2020.
- REBELLO, Lucia Sá. Literatura comparada, tradução e cinema. *Organon*, Porto Alegre, v. 27, n. 52, 2012. Disponível em: <https://bityli.com/SwYLjnTN>. Acesso em: 03 nov. 2021.
- RICKLI, Andressa Deflon. Cinema e literatura: a adaptação em cena. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. *Anais...* Disponível em: <https://bityli.com/GITgLaxg>. Acesso em: 03 nov. 2021.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019 [1601].
- SILVA, Larissa Meireles da; LUNA, Sandra. Para além do fato literário: o contexto teatral da dramaturgia shakespereana. In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO À DOCÊNCIA, 10., João Pessoa. *Anais do X Encontro de Iniciação à Docência*, João Pessoa, 2007.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução: José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.