

04

**O FASCÍNIO GÓTICO:
OFÉLIA DE SHAKESPEARE E DE DELACROIX**

GABRIELA SÁ PAUKA

GABRIELA SÁ PAUKA

Doutoranda em Literatura e Vida Social, pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).

Mestre na mesma área pela mesma instituição, em 2022. Professora Assistente do Departamento de Ciências da Educação/Letras da Universidade Federal de Rondônia, Campus de Ariquemes.

Integra o Grupo de Pesquisa “Poéticas da negatividade: a melancolia, o mal e o nihilismo na literatura e artes modernas – de fins do século XVIII ao século XX” e atua como pesquisadora visitante no *Behner Stiefel Center for Brazilian Studies*, na San Diego State University, nos Estados Unidos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9234359559051314>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1573-9495>.

E-mail: gabriela.pauka@unir.br.

RESUMO: Este artigo explora a estética gótica na representação de Ofélia, personagem emblemática da tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, e a tradução visual executada por Eugène Delacroix em *A Morte de Ofélia* (1853). Analisamos como a sensibilidade gótica, marcada pela valorização do sublime e do enigmático, permeia a representação de Ofélia, tanto no texto shakespeariano, quanto na pintura romântica, conectando temas de ambiguidade, morte, lirismo e transcendência. A partir

da teoria da mimesis e da tradução melancólica, o estudo propõe uma leitura de Ofélia que adense o diálogo entre literatura e artes visuais, consolidando a personagem como um símbolo dinâmico de intersecções estéticas. Desse modo, este trabalho desejou contribuir com os estudos sobre o Gótico, a mimesis e a tradução pictórica, sublinhando como a adaptação visual de Delacroix incorpora e expande a complexidade simbólica de Ofélia. **PALAVRAS-CHAVE:** Gótico. Ofélia. Shakespeare. Delacroix. Mimesis. Tradução melancólica.

ABSTRACT: This article explores the Gothic aesthetics in the representation of Ophelia, an emblematic character in Shakespeare's tragedy *Hamlet*, and the visual translation executed by Eugène Delacroix in *The Death of Ophelia* (1853). We analyze how the Gothic sensibility, marked by the appreciation of the sublime and the enigmatic, permeates the representation of Ophelia in both Shakespeare's text and romantic painting, connecting themes of ambiguity, death, lyricism, and transcendence. Drawing on theories of mimesis and melancholic translation, this study proposes a reading of Ophelia that deepens the dialogue between literature and visual arts, consolidating the character as a dynamic symbol of aesthetic intersections. In this way, this work aims to contribute to studies on the Gothic, mimesis, and pictorial translation, highlighting how Delacroix's visual adaptation incorporates and expands Ophelia's symbolic complexity.

KEYWORDS: Gothic. Ophelia. Shakespeare. Delacroix. Mimesis. Melancholic translation.

INTRODUÇÃO

O diálogo entre a escrita e a imagem pode ser rastreado até a Antiguidade, mais especificamente até a máxima do poeta grego Simônides de Ceos (VI-V A.E.C.): *muta poesis, eloquens pictura*, cuja

tradução pode ser “a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura falante”. O postulado não apenas inaugura o estudo entre a literatura e as artes visuais, como também condensa os parâmetros — em nível metafórico — para a comparação entre as duas linguagens artísticas (Lichtenstein, 2005). Desse modo, Simônides revela a importância do estudo entre poesia e pintura para a cultura grega, enquanto consagra aquilo que viria a se tornar uma ampla tradição clássica. Assim, autores diversos dedicaram-se ao estudo do vínculo entre palavra e imagem, sendo Aristóteles um deles.

Segundo Willer (2007), o conceito de mimesis do filósofo grego Aristóteles (384-322 A.E.C.) sustentou, até o Modernismo, o centro da produção e crítica artística. O fundamento aristotélico entronizou a obra de arte como reflexo da natureza, determinando a operação pictórica e/ou escrita enquanto operação imitativa. Assim, Aristóteles também estabeleceu um ideal para aquilo que se convencionou como o belo clássico: a obra de arte, para ser bela, deveria estar apoiada nas proporções presentes na natureza. Desse modo, tanto o pintor quanto o poeta seriam imitadores do original natural.

Outro teórico a apontar similaridades entre a palavra e a imagem foi Horácio (65-8 A.E.C.). O poeta latino é autor do famoso aforismo “*Ut pictura poesis*” — como a pintura, assim é a poesia. A máxima faz parte de um movimento de legitimação teórica das artes visuais, refletindo o desejo de elevação da pintura ao patamar intelectual da poesia. Ao estabelecer uma ligação constitutiva entre a arte da imagem e a da linguagem, Horácio afirma que a pintura deve desfrutar da mesma credibilidade dada à poesia. Dessa forma,

o *Ut pictura poesis* expressa a exigência de uma legitimidade que a pintura só pode obter, estabelecendo sua relação com o discurso (Lichtenstein, 2005).

Depois de Horácio, há ainda uma longa lista de teóricos clássicos, neoclássicos e modernos que se debruçaram sobre a rica seara da comparação entre a imagem e a palavra. Ou seja, o quadro de contribuições teóricas relevantes pode se estender indefinidamente, tarefa não comportada pela extensão de um artigo científico. Desse modo, a construção de um panorama histórico-crítico se limitará às contribuições mais pertinentes ao objetivo deste estudo. Por essa razão, passa-se da Antiguidade Clássica à Modernidade, mais especificamente para a figura do crítico de arte Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

Originalmente publicado em 1766, *Laocoonte: ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia* de Lessing, marca um questionamento mais radical à doutrina humanista do *Ut pictura poesis*. O filósofo, mesmo ainda devedor do fundamento mimético, diferencia a pintura e a poesia de acordo com recursos dimensionais que cada linguagem tem a seu dispor. Enquanto a pintura — bem como a escultura — se serve do espaço, a poesia é uma arte temporal.

Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura. Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia. (Lessing, 1998, p. 193)

Ao estabelecer a natureza de cada um dos procedimentos artísticos, Lessing aponta para a força da sugestão na pintura. Porque à pintura cabe representar um único momento de maneira estática, o pintor deve procurar pelo momento mais expressivo de uma narrativa. Desse modo, cabe ao público relembrar a história que precede o clímax retratado e a tragédia que se segue. Sobre esse ponto, Gonçalves afirma que “[...] a pintura pode imitar também ações, porém, por via indireta, sugerindo-as por meio dos corpos” (Gonçalves, 1989, p. 181).

Isso ocorre porque, ao contrário da poesia, que se desenvolve no tempo e pode descrever uma sequência de eventos, a pintura precisa capturar a totalidade de uma situação em um instante. Lessing sugere que o momento ideal para a pintura é aquele que permite ao observador imaginar o que aconteceu antes e prever o que pode acontecer depois, sem ser explicitamente mostrado — caso contrário, dilui-se a força expressiva da arte visual. Santos (2022) resume bem a análise de Lessing, cuja personagem e escultura dão título ao livro:

Laocoonte é o nome de um grupo estatuariário da Antiguidade que representa o mito do profeta troiano, de mesmo nome, que, ao tentar demover seu povo de aceitar o presente dos gregos — o fatídico cavalo de madeira —, é, juntamente com seus filhos, atacado por uma serpente marinha. O episódio é narrado por Virgílio na Eneida. O grupo de mármore representa o profeta como um homem vigoroso que se contorce em expressão de dor, enquanto tenta livrar a si e aos dois filhos do abraço da serpente. Os dois jovens efesos e a serpente que envolve as três figuras emolduram estranhamente o espetáculo do sofrimento de Laocoonte, que, a despeito da contração dolorosa dos músculos, tem a boca aberta antes em lamento do que

em grito de agonia. Com efeito, o contraste entre a dor contida do grupo estatuário e a dramaticidade com que Virgílio representa a mesma cena, foi objeto de longo debate sobre as diferenças entre poesia e pintura, que teve espaço junto aos estetas da Ilustração na Alemanha. A obra de Lessing, *Laocoonte ou sobre as fronteiras entre poesia e pintura* (1767), pode ser tomada como o ponto de chegada dessas discussões a que muito contribuiu a referência oferecida pela famosa estátua. (Santos, 2022, p. 14)

Assim, em seu *Laocoonte*, Lessing argumenta que a representação explícita de emoções extremas, sobretudo na pintura, restringe a capacidade imaginativa, pois, ao fixar-se na impressão sensorial imediata, a fantasia se vê impedida de transcender o que já está dado. Quando, por exemplo, Laocoonte é mostrado suspirando, a imaginação ainda pode conceber um grito; no entanto, se ele já estivesse gritando, a experiência estética perderia sua intensidade, pois a imaginação não teria margem para amplificar ou atenuar a cena. Fenômenos que por sua natureza são breves e intensos, ao serem prolongados pela arte visual, adquirem um caráter artificial que, ao ser revisitado, acaba por dissipar a força do impacto original, gerando repulsa ou horror no observador (Lessing, 1998). Logo, o teórico favorece a dissociação entre valor artístico e mimesis: medir o engenho de uma obra a partir de recursos que lhe são idiossincráticos significa atualizar paradigmas de valoração artística.

Segundo Gonçalves (1989), com *Crítica do Juízo*, originalmente publicado em 1890 por Immanuel Kant (1724-1804), desencadeou-se um verdadeiro movimento, pavimentado pelas contribuições de Lessing, de teorização sobre a criação e a natureza da obra de

arte. Consequência disso foi a progressiva transição da concepção mimética para a de “belas-artes”, aprofundada nos séculos XIX e XX. Sendo assim, o fundamento *Ut Pictura Poesis* entra em crise com o Romantismo, favorecendo aquilo que se denominou de arte expressiva. A arte expressiva apresenta-se como um campo fértil para a exploração da sugestão, um recurso que, ao privilegiar a evocatória sobre a explicação explícita, enriquece a experiência estética. Por meio de escolhas formais, a pintura e a poesia podem transmitir estados e fazer referências para além da simples representação, tornando a fruição dinâmica e multifacetada.

A tendência não poderia ser outra, uma vez que era dos propósitos da arte romântica voltar-se para uma relação entre o gênio criador e a obra representada. Tem-se, neste sentido, de reconhecer a importância de Lessing, por ter formulado uma teoria estética a partir de um assunto tão polemizado desde os antigos, mas sempre de maneiras diversificadas e não resolvidas. (Gonçalves, 1989, p. 182)

Posto isso, este artigo abordará o pintor que plasma o debate desenvolvido acima Eugène Delacroix (1798-1863). A obra analisada será *A Morte de Ofélia* de 1853 (Figura 1). Inicialmente, é importante dizer que, embora haja uma sequência de pinturas e de litografias que se dediquem ao estudo do tema por parte do pintor, este artigo analisará apenas a pintura de 1853, tendo em vista o espaço para a elucubração da análise. Segundo Rocha (2016), entre tantos motivos que tornam a pintura de 1853 singular, destaca-se a forma como o corpo de Ofélia está disposto: “Na de 1853, o corpo de Ofélia aparece invertido, com a cabeça voltada para a direita e não, como

nas anteriores, para a esquerda, repetindo a orientação da matriz litográfica” (Rocha, 2016, p. 7). Desse modo, interessa-nos elencar e analisar elementos que estabeleçam um diálogo não submisso entre a palavra e a imagem, percebendo a maneira pela qual Delacroix não torna sua proposta plástica completamente sujeita à cena literária. A representação de *A Morte de Ofélia*, por Delacroix, vai além da simples ilustração do discurso textual. O pintor insere na obra elementos que não se limitam à narração da rainha Gertrudes (Ato IV, Cena VII), mas que emergem de uma interpretação abrangente da personagem Ofélia. Nesse sentido, Delacroix recria a passagem da peça *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1623), de William Shakespeare (1564-1616).

Portanto, deseja-se investigar a maneira pela qual Delacroix propõe uma forma de tradução do texto dramático para o meio pictórico. Entretanto, o estudo da interação entre literatura e pintura é bastante profícuo, principalmente quando se pensa na fortuna crítica de Shakespeare e Delacroix. Desse modo, para que este texto forneça certo ineditismo, desejou-se conectar as duas obras por meio de elementos do Gótico. Segundo Sardenberg (2011), o apontamento de componentes góticos na obra de William Shakespeare é relativamente novo, muito embora sua peça apresentar impulsos góticos significativos: “Podemos atribuir isso ao fato de que ficção gótica é comumente — ou mais precisamente, didaticamente — relacionada a um período de tempo muito posterior ao de Shakespeare, e tal deslocamento estético não é sempre tão popular” (Sardenberg, 2011, p. 267).

Ainda segundo Sardenberg (2011), um dos fundamentos a sustentar a aproximação entre Shakespeare e o Gótico é a natureza plural do último. É impossível identificar com precisão quais arquétipos ou quais imagens a literatura gótica pode evocar, resultando em experiências amplamente contrastantes. O enfrentamento da organização social imposta, as pressões psicológicas e o escapismo estão entre as diversas possibilidades a tangenciar a estética gótica. Sobre esse mesmo ponto, Sá (2019) afirma:

A ascensão desse tipo de ficção está profundamente associada a suspeitas em relação aos mitos do progresso, ao racionalismo exacerbado, às apreensões relacionadas aos desenvolvimentos tecnológicos emergentes, às mudanças profundas nos modos de vida, derivadas do nascimento do liberalismo econômico. Não é por acaso que tais romances retornam à Idade Média, um tempo no qual a organização social e as formas do viver pareciam mais estáveis. Entretanto, também não há alento no passado feudal, um período no qual as doenças infestavam os campos e as cidades, os aristocratas eram tirânicos, os clérigos maléficos e as crueldades mais hediondas imperavam. O dilema entre um passado monárquico, tradicional e glorioso (mas ao mesmo tempo opressivo e violento) e um futuro democrático, liberal e progressista (mas também desumano e incerto) é central para entender essa produção ficcional oitocentista. (Sá, 2019, p. 17)

As desconfianças nutridas pelas profundas transformações socioeconômicas decorrentes do liberalismo emergente ecoam o dilema existencial de Hamlet, como também a famosa afirmação “Há algo de podre no Estado da Dinamarca” (Ato I, Cena IV, p. 90). Assim como nos romances góticos, que retornam à Idade Média em busca

de uma estabilidade ilusória apenas para encontrar tirania, doenças e crueldade, Hamlet se vê preso entre um passado idealizado, marcado pela honra e pela ordem monárquica, e um presente corrompido pela traição e pelo colapso moral. Nesse sentido, tanto a ficção oitocentista quanto a tragédia shakespeariana expressam a inquietação gerada pela falência de modelos sociais tradicionais e a incerteza em relação a um futuro dominado pela desumanização e pela desintegração ética, elementos que tornam o passado opressivo e o futuro ameaçador. Desse modo, a meditação sobre a origem do desconforto ontológico visto no famoso solilóquio de Hamlet — “ser ou não ser: eis a questão” (Ato IV, Cena V, p. 56) — pode ser apontada como um elemento daquilo que se condensa em gótico.

Sendo assim, em um primeiro momento, este artigo tratará da estética gótica em Shakespeare e na peça *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1623), para então elencar os elementos góticos rastreáveis na constituição da personagem Ofélia. Em seguida, o texto se concentrará no quadro *A Morte de Ofélia* (Delacroix, 1853), tanto nas idiosincrasias que elevam a obra à condição de tradução pictórica quanto no feitiço gótico apresentado pelo quadro. Dessa forma, almeja-se evidenciar como as dimensões entre imagem/palavra e tradução/tradição/mimese interagem, de modo a enriquecer a fortuna crítica acerca do Gótico no Brasil.

Por conta disso, antes de iniciarmos a próxima sessão, é imprescindível esclarecer a perspectiva pilar sobre tradução desta investigação. Seligmann-Silva (1998), em sua famosa introdução ao *Laocoonte*, afirma que uma das muitas tarefas às quais Lessing

se dedicara foi a da tradução, classificando o trabalho do filósofo alemão como excepcional. “Os seus comentários sobre a literatura contemporânea e clássica vinham sempre acompanhados de juízos e reflexões quanto à tradução” (Seligmann-Silva, 1998, p. 9). Ele esclarece que a concepção tradutória germânica contemporânea a Lessing preocupava-se com a injeção de novas formas literárias na Alemanha. “A tradução era concebida como uma modalidade de imitação (mimesis) que deveria desaguar na formação de um novo padrão — imitável pelas demais nações: [...]” (Seligmann-Silva, 1998, p. 10). Esse dado — a mimese enquanto fator central para concepção de tradução no século XVIII — servirá a Seligmann-Silva como motor para suas próprias reflexões sobre tradução. Desse modo, o rastreamento histórico das diversas concepções sobre a tradução permite ao teórico em questão e aos demais estudiosos propor atualizações dentro do debate que acontece entre palavra e imagem. Em outras palavras, o diálogo entre as artes funde e expande a noção de tradução — funde porque envolve a transposição de significados de um sistema de representação para outro e expande, já que transcende a equivalência literal, pois desenvolve conceitos como paródia, pastiche, citação e outros tantos. Para apoiar seu argumento, Seligmann-Silva traz outro tradutor alemão para o debate, Walter Benjamin. Em *Aufgabe des Übersetzers*, ou *Tarefa do Tradutor*, originalmente publicado em 1923, Benjamin classifica a tarefa tradutória como uma tarefa melancólica, pois o estado melancólico é fruto da perda dilacerante — de resgate irrealizável — de um objeto de afeto, ou seja, a tradução é um jogo regido pela

impossibilidade de recuperação integral de significados, enfatizado pela inevitável perda de uma origem estável representada pelo texto original.

Isso para dizer que Ofélia, sendo uma personagem literária especialmente escorregadia (Peterson; Williams, 2012), representa um convite desafiador para a recriação/tradução em linguagem pictórica. A impossibilidade de transposição total entre literatura e pintura, já que são fundamentadas em códigos distintos, questiona a ideia de mimese ao mesmo tempo que coloca a impossibilidade de equivalência como ferramenta criativa na operação de atualização perpetrada por Delacroix.

Desse modo, as reflexões organizadas neste estudo constituem uma defesa da teoria da tradução em seu aspecto eminentemente melancólico, com vistas ao desenvolvimento de interpretações decorrentes da relação entre a pintura e suas inspirações literárias. Haroldo de Campos compartilha desse posicionamento quando afirma que “[...] a politópica e polifônica civilização planetária está, a meu ver, sob o signo devorativo da tradução *latu sensu*. A tradução criadora — a transcrição — é a maneira mais fecunda de repensar a mimesis aristotélica” (Campos, 2015, p. 205, grifo do autor).

Portanto, com base nas proposições de Walter Benjamin e Haroldo de Campos, este artigo não seguirá uma vertente ortotrópica, que remonta à tradição apenas diacronicamente e julga como anacrônica qualquer aproximação fora do contexto histórico. Optou-se, em vez disso, pelo desvio criativo: uma busca de aproximação entre as linguagens literária e pictórica, que permite repensar o fundamento aristotélico por meio da estética gótica.

GÓTICO SHAKESPEARIANO: UMA LEITURA

Segundo Botting (1996), a estética gótica é a estética do excesso. Gestada pela obscuridade que assombrou a racionalidade e a moralidade do século XVIII, concebida no idealismo e subjetivismo românticos, a estética gótica é descendente da decadência vitoriana. Desse modo, é sintoma da ansiedade criada por mudanças históricas, como revoluções políticas e consequente industrialização e urbanização, assim como alterações sociais referentes aos parâmetros de conduta sexual e doméstica. Sendo assim, o gótico é uma estética, resposta à reconfiguração socioeconômica, condensando essas ameaças em elementos sobrenaturais e naturais, como delírios imaginativos, iniquidade religiosa, perversidade humana, transgressão social e individual, desintegração mental e corrupção. Está, dessa forma, atrelada a uma poética sombria, já que construída a partir de práticas baseadas no indizível, no fantasmagórico, no vazio, na ambiguidade, no inefável, no grotesco, na aventura, na violência, no erotismo, no extremo da emoção. Logo, mesmo que o gótico se apresente plural e movediço (Sardenberg, 2011), há certa seara de motivos a compor a proposta gótica. Botting continua pontuando alguns dos elementos mais recorrentes:

Narrativas tortuosas e fragmentadas que relatam incidentes misteriosos, imagens horríveis e perseguições ameaçadoras predominam no século XVIII. Espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas perversos, monges e freiras, heroínas desmaiadas e bandidos povoam paisagens góticas como figuras sugestivas de ameaças imaginadas e realistas. (Botting, 1996, p. 1-2, tradução nossa¹)

1 “Tortuous, fragmented narratives relating mysterious incidents, horrible images and life-threatening pursuits predominate in the eighteenth century. Spectres, monsters,

Além desses recursos, Botting (1996) afirma que o principal *locus amoenus* das tramas góticas é o castelo, ao lado de abadias, igrejas e cemitérios, ou seja, lugares decadentes cercados por ruínas que remetem a um passado feudal associado à barbárie, superstição e medo. Descrição essa correspondente ao espaço intradieético da peça *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1623). O Castelo de Elsinore e suas imediações, moradia do príncipe dinamarquês, concentram o núcleo da ação da peça. Elsinore é sombrio e melancólico, palco para intrigas políticas, tragédias familiares e aparições sobrenaturais. A atmosfera do castelo é de tensão e desconfiança, refletindo temas como vingança, hesitação e corrupção. Shakespeare não dá uma descrição arquitetônica detalhada de Elsinore, mas o apresenta como um lugar frio, misterioso e ameaçador, espelho psicológico de Hamlet.

Além disso, a transgressão social de propriedade e das leis morais é um elemento que aparece com frequência nas narrativas góticas (Botting, 1996). Na peça, ela pode ser vista em momentos como o incesto perpetrado por Gertrudes e Claudio — “Ela casou — Ó pressa ignóbil, se jogar/ Com tanta rapidez no leito incestuoso!” (Ato I, Cena II, p. 56-7) —, como a morte de Hamlet pai e a usurpação do trono — “Em minha hora segura teu tio se insinuou/ Com lúgubre suco de ébano num frasco/ E nas portas do meu ouvido entornou/ A estilação morfética, da qual/ Impõe ao sangue humano tal hostilidade [...]” (Ato I, Cena V, p. 61-65) — e na postura de nobres comensais que se entregam à embriaguez: “Essa farra beberrona, de leste a oeste,

demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits populate Gothic landscapes as suggestive figures of imagined and realistic threat”. (Botting, 1996, p. 1-2)

/ Custa-nos a crítica e a calúnia de outros povos. / Tratam-nos de borrachos, e, com frases porcas, / Enlodam nossos dons” (Ato I, Cena IV, p. 17-20). Vale ressaltar que a transgressão é um elemento de efeitos ambivalentes, tanto para a estética gótica quanto para a peça: é justamente a natureza ambígua da transgressão que anima a inação de Hamlet e de seu famoso solilóquio.

Desse modo, o gótico é conhecido por induzir suas personagens ao desconhecido, à perda e à confusão que, com frequência, se projetam como ameaça de insanidade, de desonra e incoerência. Personagens de narrativas góticas podem se debater até o limite da razão. Sobre esse ponto, Sardenberg (2011) afirma:

O fato de que Hamlet, um homem cuja vida e ideias foram governadas pela razão, encontra-se em uma situação que não pode racionalmente explicar, o leva a grandes conflitos internos. Seus pensamentos e ideias tornam-se fragmentados uma vez que seus questionamentos começam com a aparição do fantasma no Ato I. Sem a capacidade de definir o curso de suas ações, a instabilidade passa a fazer parte de sua personalidade. Como os personagens em uma história gótica, que geralmente são inseridos em um contexto alheio ao que lhe é familiar, fazendo as certezas que tem se esvaírem, Hamlet torna-se, assim, refém de sua própria mente, complexa, intrincada. (Sardenberg, 2011, p. 271)

Mas não só Hamlet está envolto em delírio — fingido ou não. Ofélia sucumbe ao desvario, cuja descida até a loucura permanece como um símbolo seminal do suicídio. Ela encontra, fragilizada após a morte do pai, enjeitada por Hamlet e desassistida pela viagem de Laerte, um trágico desfecho. A rainha descreve que Ofélia, tomada por

pensamentos desconexos, colheu flores à beira de um riacho, caiu e se afogou (Ato IV, Cena VII). Contudo, o relato é ambíguo: não está claro se sua morte foi acidental ou não. Desse modo, não é desacertado vincular Hamlet e Ofélia, personagens do século XVI, a fundamentos de certos arquétipos góticos desenvolvidos no século XVIII. Não apenas pela loucura e pela transgressão — capital no caso ofeliano — tornam a afirmação acertada. Há várias conexões possíveis entre Shakespeare e o Gótico, entretanto a tradução, um dos pilares deste estudo, ensina a conviver com a renúncia, aquela que nos permite atingir apenas uma parte do texto e não todo seu potencial de significação. Quer dizer, quem não pode renunciar a muitas coisas não conseguirá falar. Por esse motivo, privilegiam-se apenas alguns pontos de intersecção, numa infinidade de ligações. Entretanto, é possível listar parcialmente essa constelação — se utilizarmos a nomenclatura proposta por Benjamin — de motivos compartilhados pela peça e pela estética gótica.

Há a relação com mitos, lendas e folclores, conjurando cavaleiros, fantasmas e aventuras de terror. Sobre as origens do Gótico, Botting (1996) afirma:

O que poderia ser chamado, de forma ampla, de tradição gótica é igualmente parcial e fragmentado. No entanto, possui uma continuidade ampla, ainda que peculiar, na maneira como busca inspiração, tramas e técnicas em romances e poesias medievais, em baladas e folclore, na escrita renascentista, especialmente no drama shakespeariano e na poesia de Spenser, assim como em diversas formas de prosa dos séculos XVII e XVIII. (Botting, 1996, p. 10, tradução nossa²)

2 “What might, loosely, be called the Gothic tradition, is no less partial and fragmented. It possesses, however, a broad, if strange, continuity in the way it draws inspiration, plots and techniques from medieval romances and poetry, from ballads and folklore,

Sobre esse ponto, há parte da crítica que se ocupa dos estudos sobre Shakespeare que afirmará que Hamlet foi amplamente baseada na figura de Amleth (Tomaz, 2011), um príncipe da Jutlândia (atual Dinamarca), conectando a peça à crônica dinamarquesa de Saxo Grammaticus (1150-1220), *Gesta Danorum*, escrita em 1514, que por sua vez remonta a uma lenda escandinava do século XII. Desse modo, Shakespeare estabelece e dissemina sua influência na estética gótica, dividindo com ela a referência a narrativas medievais. Ademais, no segundo prefácio de *O castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole (1717-1797), obra fundadora da estética gótica, o autor afirma que “[...] o grande mestre da natureza, Shakespeare [...]” (Walpole, 1996, p. 21) é sua inspiração maior. A referência está clara quando o autor diz que a composição dos personagens para efeitos de suspense é baseada em Shakespeare. Segundo Rossi,

Shakespeare é a influência declarada de Walpole na elaboração da técnica narrativa de *O Castelo de Otranto*, em cuja textualidade se verifica um jogo de múltiplas significações entre o sublime burkeano e o tragicômico, a natureza como mundo e como ontologia, jogo esse pautado por excessos e transgressões, induzidos ou indutores de uma atmosfera de medo, que visam impressionar os leitores/espectadores por meio dos efeitos de terror e horror, de passados mal resolvidos e futuros esquecidos que retornam em presentes líquidos, de repressões e recalques que afloram inesperadamente, da manifestação ou da mera ameaça da monstruosidade e irracionalidade congênitas à condição humana, envolvendo-os em uma teia de sentidos e sensações que têm por objetivo

from Renaissance writing, especially Shakespearean drama and Spenserian poetry, as well as from various seventeenth- and eighteenth-century prose forms” (Botting, 1996, p. 10).

proporcionar experiências-limite emocionais-rationais e tomada de consciência existencial e sócio-política. (2017, p. 7)

Sobre esse tema, Sardenberg (2011) afirma que, nas tragédias shakespearianas, a pátina social é abalada pela demonstração da natureza bárbara do ser humano. Por essa razão, o autor classifica os conflitos trágicos em Shakespeare como conflitos góticos. Mas não apenas os conflitos são identificados como góticos: Shakespeare compartilha temas e formas apropriados pelos autores reconhecidamente góticos, como os fantasmas. Öğütcü afirma:

Baseando-se nessa forma modernizada do fantasma de Sêneca, as primeiras peças de Shakespeare retratam fantasmas de pessoas injustiçadas, mas sua presença é de natureza telegráfica. Em *Ricardo III* (1592), as almas injustiçadas das vítimas de Ricardo III são usadas como manifestações corais abstratas de distúrbios psicológicos (5.3.119-207). Em *Júlio César* (1599), Shakespeare transforma o personagem-título em uma presença ausente e assombrosa, com o fantasma aparecendo brevemente em cena. (4.3.273-284, 5.5.17-20). (2017, p. 139, tradução nossa³)

Ou seja, a natureza católica do fantasma sugere uma intrusão de crenças católicas — antigas, inválidas, ultrapassadas para o público protestante elizabetano. Essa dicotomia atormenta o leitor de forma similar ao tormento experimentado pelo próprio Hamlet. As palavras enigmáticas do fantasma de Hamlet pai parecem pouco confiáveis,

3 “Based on this Early Modernised form of the Senecan ghost, Shakespeare’s earlier plays depict ghosts of wronged people, but their presence are of telegraphic nature. In *Richard III* (1592), the wronged souls of the victims of Richard III are used as choral abstract manifestations of psychological disturbances (5.3.119-207). In *Julius Caesar* (1599), Shakespeare turns the title character into a haunting absent presence as a ghost that has just one short on-stage appearance (4.3.273-284, 5.5.17-20)” (Öğütcü, 2017, p. 139).

sem meios claros de validação. A necessidade desesperada de Hamlet de encontrar respostas está profundamente enraizada em sua contemplação sobre a realidade do fantasma. Essa contemplação o faz vacilar (Öğütcü, 2017).

Outro ponto possível de conexão entre Shakespeare e o Gótico é o vilão. Na perspectiva gótica, esse tipo de personagem costumeiramente usurpa direitos de herança, a respeitabilidade de famílias, propriedades e reputação, enquanto apresenta interesses incestuosos (Botting, 1996). Todos esses crimes são mencionados por Hamlet na acusação a Cláudio. Em contrapartida, há também a figura heroica byroniana, vastamente usada na poesia romântica, cujos predicados Hamlet transmite: melancólico, introspectivo, rebelde, ameaçador, contraditório, com tendências autodestrutivas (Sardenberg, 2011).

Há ainda a ameaça à honra das mulheres e órfãos da narrativa gótica (Botting, 1996), outro ponto comum com a peça. A reputação de Ofélia é motor da preocupação excessiva dos homens que a cercam, fragilizando-a a ponto de enlouquecê-la. As recomendações condescendentes de Laerte e de Polônio a desumanizam (Ato I, Cena III). Essa insensibilidade é percebida, para além do conteúdo em si, por traços estilísticos contrastantes. Segundo Pereira e Rosenfield (2020), a linguagem cortesã de Ofélia segue os padrões do *fine-amour*, do amor cortês. Ela fala o dialeto dos sonetistas elisabetanos e pré-elisabetanos, mantendo sempre um tom moral elevado, enquanto Polônio usa expressões vulgares: “É só para apanhar franguinha! Eu sei bem / Que quando o sangue

arde, a alma deixa a língua / Cheia de belas juras” (Ato I, Cena III, p. 115-8). Nesse trecho, Polônio compara Ofélia a uma ave fácil de se capturar, sugerindo que ela possa se tornar presa fácil para o desejo de Hamlet. A metáfora das armadilhas para *woodcocks*, palavra traduzida para *franguinha* na edição da editora Pinguin Companhia (Pereira, 2015) e que batiza aves símbolo da tolice e ingenuidade, escamoteia de Ofélia sua autodeterminação.

Outra cena de grande destaque é aquela em que Hamlet e Horácio entram em um cemitério, onde coveiros cavam uma nova sepultura, desfazendo-se de ossos antigos (Ato V, Cena I). Hamlet se depara com o crânio de Yorick, o bobo da corte. O príncipe é profundamente afetado pela mortalidade invocada pelo esqueleto craniano. Ao segurar o crânio de Yorick, Hamlet diz:

HAMLET: Ai, céus, pobre Yorick. Eu o conheci, Horácio, um tipo cheio de chistes e de incomparável verve. Me carregou na garupa mais de mil vezes, e agora — me repulsa só de imaginar. Me dá náuseas. Aqui pendiam os lábios que eu beijei sei lá quantas vezes. E agora, onde estão tuas chacotas, tuas cambalhotas, onde as cantigas, teus lampejos de alegria que faziam os convivas cair na gargalhada? Não há mais ninguém pra zombar das tuas caretas? Ficou com o queixo solto! (Ato V, Cena I, p. 196-206)

A lembrança da feliz figura do bobo da corte contrasta com a contemplação do crânio. Esse *memento mori* evidencia elementos que viriam a se tornar tipicamente góticos, especialmente a exploração filosófica da decadência, da mortalidade humana e da transitoriedade da vida. Ao segurar o crânio, Hamlet confronta a

extinção de maneira direta e visceral, característica essencial à estética gótica, que busca desvelar a inevitabilidade sombria do destino humano. Além disso, a cena ainda destaca o fascínio gótico pelo corpo em decomposição, divergindo da forma pragmática com que o coveiro lida com os restos mortais.

De maneira geral, Rossi (2017) afirma que o popular e o marginalizado aproximam Shakespeare e o Gótico, sendo este último uma contraposição à alta literatura, às artes elevadas, ao cânone. Ele continua:

Denúncia das ilusões formal-conteudísticas da razão e do conhecimento científico, é o Gótico, em sua certidão de nascimento, que vilipendia as convenções do nascente gênero romance ao agregar-lhe o que, atualmente, é aclamado como uma das suas principais características: o hibridismo. Afirma Walpole, ainda no segundo prefácio a *O castelo de Otranto*, que sua obra máxima é uma tentativa de mesclar duas formas de romances, a antiga e a moderna (Walpole, 1996, p. 19), o emergente romance, no entendimento moderno do termo, e o romance de cavalaria, então em ocaso. (Rossi, 2017, p. 10)

Desse modo, Rossi (2017) argumenta que esse diálogo se manifesta como uma ruptura com as convenções literárias, aproximando o Gótico da obra de Shakespeare, pois ambas incluem temas e personagens marginais. Em *Hamlet*, por exemplo, os coveiros desafiam a distinção entre o sublime e o cotidiano, característica que antecipa o espírito subversivo do gótico. Além disso, o hibridismo do gênero gótico — que desdobra as fronteiras entre o racional e o sobrenatural, o heroico e o sombrio — é, em última análise, uma forma de expor as ilusões formal-conteudísticas

da razão e da ciência, permitindo que o gótico se configure como um espaço de contestação e de denúncia. Tal como Shakespeare, o gótico se apropria de aspectos populares e marginais para construir um comentário social e estético que questiona as hierarquias culturais e literárias.

Rossi (2017) ainda aponta outras peças de antecipação gótica, como *Tito Andrônico* (1594) e *Macbeth* (1623). O teórico afirma sobre Shakespeare:

[...] (Ele) copiou o modelo teatral popular em sua época — assim como Walpole também o copiou como modelo para a primeira obra de ficção gótica, o que gera um pós-moderno jogo de cópias sem originais no que concerne à relação entre Shakespeare e o Gótico, marcadamente o estabelecido por Thomas Kyd e Christopher Marlowe, então dramaturgos do mainstream e especialistas no que é conhecido como as revenge tragedies (tragédias de vingança) do teatro elisabetano, peças nas quais reinava a carnificina e o macabro, cujo objetivo principal era o entretenimento. Todavia, as grandes tragédias shakespeareanas, aquelas que a academia afirma serem as únicas verdadeiras obras artísticas do autor, todas, sem exceção, trazem o horror como elemento estético de alto impacto e importância. Observe-se, como exemplos, a cena final de *Macbeth*, em que a cabeça decepada do protagonista é apresentada como um troféu à audiência; a cena final de *Hamlet*, em que todas as personagens, inclusive o protagonista, morrem em uma batalha sangrenta inteiramente encenada no palco; ou *A Tempestade*, em que Caliban, uma das personagens principais, é composto e descrito como uma monstruosidade. (Rossi, 2017, p. 14-5)

Sendo assim, diz que Shakespeare, ao fazer uso de elementos essenciais ao gótico, como o horror, a violência e o grotesco, adapta

o modelo popular das *revenge tragedies* assim como fez Walpole. As peças citadas são repletas de carnificina e violência, subvertendo a tradição ao elevar o horror e a monstruosidade a um patamar estético e filosófico mais complexo. Sobre esse ponto, Santos (2009) diz:

Esse gosto pelo horror acentua-se mais ainda em obras que influenciaram diretamente os postulados estéticos românticos, podendo-se citar, nesse contexto, o drama elisabetano entre o final do século XVI e começo do século XVII, particularmente Shakespeare, em que o horror contribui ao belo manifestando-se de forma variada, desde a presença do sobrenatural, passando pela descrição de carnificinas e chegando mesmo à apresentação de cenas violentas. (Santos, 2009, p. 76)

Assim, o horror em Shakespeare não é apenas uma ferramenta de entretenimento, mas uma parte integral da exploração de temas universais. Dessa forma, tanto Rossi (2017) quanto Santos (2009) destacam como Shakespeare não só antecipa o Gótico, mas como também usa elementos idiossincráticos ao Gótico para construir uma forma artística que desafia os limites do drama.

Sobre esse ponto, Botting (1996) contribui com a questão, porque afirma que o excesso formal e temático gótico está relacionado a certo distanciamento das regras estéticas clássicas, ou seja, da mimese aristotélica, uma vez que o neoclassicismo buscava reviver os princípios estéticos da Grécia e Roma antigas. Desse modo, a estética gótica distancia-se de uma unidade e simetria para tornar a obra gótica reflexo de uma concepção individual do artista, associada primariamente ao sublime e ao grotesco. A preocupação que gesta o nascimento do gótico provém do lado mais sombrio

do Romantismo, que questionará os limites incertos da liberdade, conhecimento e inventividade humanos.

Finalmente, ver Shakespeare, e especialmente *Hamlet*, a partir de lentes góticas parece-nos imensamente frutífero. Embora este estudo esteja apoiado por teóricos respeitados, a produção acadêmica mais tradicional se mostra pouco afeita ao diálogo entre o Bardo de Avon e a estética gótica. Desse modo, contribuir com uma área tão específica significa lançar luzes à poética tão sombria. Com efeito, Shakespeare — particularmente suas tragédias — inocula aquilo que se gestaria como Gótico, isto é, *Hamlet* e o gótico não estão cindidos. A estética gótica mostra-se ainda muito relevante, como o fantasma de Hamlet pai, quando fala: “E lembra-te de mim” (Ato I, Cena V, p. 91).

Listando, brevemente, alguns elementos que conectam o dramaturgo inglês e a estética que o precede, este artigo agora pode levantar com um pouco mais de minúcia os aspectos góticos de Ofélia. A peça de Shakespeare tem uma das personagens mais paradigmáticas da história da dramaturgia. Porque sua morte é em si mesma um emblema da representação, a figura de Ofélia tornou-se motivo recorrente das artes plásticas, já que possibilita aos artistas plásticos a impressão de um olhar individual, com liberdade dada apenas às personagens mais abertas. Sua fragilidade, loucura e morte trágica evocam o ideal da donzela atormentada e melancólica, um tema recorrente na tradição gótica. Desse modo, os elementos do Gótico, como a morte de uma bela mulher, um castelo e um enterro, estão em sua centralidade. A pintura de Delacroix servirá como chave interpretativa para esse desvelamento. Entretanto, para a própria

sessão, a análise de Ofélia ainda estará balizada pela estética gótica e pelos arredores textuais de Elsinore.

OFÉLIA E O FASCÍNIO GÓTICO

A estética gótica, como mencionada anteriormente, significou uma resposta à racionalidade iluminista do século XVIII. Para criar temas, arquétipos e imagens que ressaltassem a crítica à razão excessiva, os romances góticos, com frequência recorrem ao efeito do sublime, definido pelo filósofo inglês Edmund Burke (1729-1797) como:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor ou de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um algum modo análogo ao terror que constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. (Burke, 1993, p. 48)

Esse recurso estético, expediente do terror, ocupa o centro da sensibilidade gótica porque é feito da associação entre o prazer e o terrível, cunhado a partir de experiências que evoquem o assombro e o espanto, e constituído de todas as investidas que não estejam conectadas à autoconservação. Resumidamente, o sublime advém da transgressão dos limites da inteligência e da imaginação humana, transgressão essa provocada por grandiosidades imensuráveis, cujas margens nossas faculdades mentais não conseguem compreender. Desse modo, a vastidão de montanhas e a imensidão dos oceanos são fontes inegáveis do sublime. A obscuridade pode também

funcionar como seu nascedouro, já que o sublime se conecta à inteligibilidade. Por essa razão, mais do que castelos sombrios e cemitérios assombrados— responsáveis pela típica ambientação opressiva no Gótico— a morte e o sobrenatural são temas de conexão com o sublime. A contemplação do horror, advinda de mistérios inapreensíveis, provoca um certo tipo de fruição que pode ser caracterizada como gótica. Por certo, elementos violentos, abissais e sinistros desafiam a experiência humana. Logo, forças para além do racional não geram uma estética que apenas assusta, mas que também fascina, como Ofélia.

Ofélia, personificação de um ideal de pureza vulnerável e beleza etérea, parece concentrar elementos bastante caros ao Gótico. Segundo Peterson e Williams (2012), a história de Ofélia é a história de sua representação. Por conta disso, a personagem funciona como uma tela em que momentos da história da arte puderam ser pincelados, isto é, cada movimento artístico posterior a Ofélia a utilizou como plasma para suas próprias idiosincrasias. Sendo esse símbolo adaptável, Ofélia funciona como espelho. Sua construção é lacunar, fragmentária. Porções de suas pálidas contribuições são encontradas nos diálogos, o motor da ação teatral, refletindo uma identidade descorada, pois está ajustada ao desejo e à projeção alheios. Para começar, Ofélia é apresentada em um diálogo de rígida orientação (Ato I, Cena III). Polônio, seu pai, e Laerte, seu irmão, amparados por uma linguagem condescendente, moldam a visão de mundo da personagem:

LAERTE: E quanto a Hamlet e seus frívolos favores,
Vê nisso tudo um jogo e um capricho do ardor,
Uma jovem violeta no início da vida,

Precoce, mas fugaz, suave, mas efêmera,
O perfume e o recheio de um único instante,
E nada mais.

(Ato I, Cena III, p. 5-10)

A posição passiva de Ofélia a constrói a partir da absorção da ação de outras personagens, tornando sua trajetória difusa e suas motivações insondáveis. Ela nem mesmo reage quando Hamlet a trata com crueldade:

HAMLET: Vai para um convento. Quê! Preferes procriar pecadores? Eu próprio sou razoavelmente honesto, mas eu poderia me acusar de certas coisas que seria bem melhor que minha mãe não tivesse parido. Sou orgulhoso, vingativo, ambicioso, carrego mais afrontas que pensamentos para exprimi-los, invenção para dar-lhes forma e tempo para executá-los. Que fazem tipos como eu rastejando entre a terra e o céu? Somos todos canalhas, não dê crédito a nenhum de nós. Vai, anda para o convento. Onde está seu pai?

OPHELIA: Em casa, senhor.

(Ato III, Cena I, p. p. 120-131)

Desse modo, é preciso projetar-se para compreendê-la e preenchê-la apesar das ausências textuais. Entretanto, é justamente a ausência de uma unidade conclusiva que a impede de ser encerrada nas páginas de *Hamlet* — seu calvário e sua glória. Portanto, a inconclusividade estrutural de Ofélia concede à personagem uma natureza ambígua, transformando-a em musa de múltiplas leituras. Logo, o fascínio por sua vacuidade, cujo ápice está em sua morte, favorece a contemplação sombria e melancólica citada acima.

A loucura de Ofélia, construída a partir da fragmentação discursiva de inocentes e profanas cantigas inventadas por ela,

também dialoga com o sublime, forte elemento de expressividade gótica. No Ato IV, Cena V, Ofélia distribui flores imaginárias a diferentes personagens, atribuindo a cada uma das flores certo simbolismo: “Tome o alecrim, é para a lembrança — por favor, amor, lembre — e aqui o amor-perfeito, para os pensamentos” (Ato IV, Cena V, p. 177-9). A fantasia em que está emergida alarma os outros personagens. Entretanto, são essas mesmas cantigas desconexas o passaporte de Ofélia para a exteriorização: as dispersões mentais e discursivas permitem que ela fale a partir de uma profunda compreensão simbólica de seus arredores. Seu delírio iluminado, de modo frutuoso, pode ser conectado a *Problemata XXXI*, de Aristóteles, que entrelaça a disposição melancólica — diapasão da loucura de Ofélia — e a genialidade. O assombroso princípio da lucidez advinda dos territórios da loucura é, por si mesmo, uma premissa hermética. Enlutada pelo pai e ridicularizada por Hamlet, Ofélia experimenta uma posição periférica, marginal — o que lhe garantirá o privilégio dos excêntricos: falar sem receio. Desse modo, a dicotomia entre razão e loucura, personificada em Ofélia, é, ao lado de sua fragmentação, uma característica basilar. Esse jogo de contrários, racionalidade versus irracionalidade, que nos escapa em sua totalidade parece-nos sublime e conseqüentemente gótico.

Além disso, a definição de sublime está bastante atrelada ao espaço, ao criar a sensação de horror prazeroso. O lugar experimentado por Ofélia é claustrofóbico. Embora não haja nenhuma passagem direta sobre o castelo, a ambientação de Elsinore é sombria. Por exemplo, ao refletir sobre os segredos de

Elsinore, Hamlet diz: “O ar está cortante. Está realmente frio” (Ato I, Cena IV, p. 1). A ambientação gélida reflete o espaço psicológico das personagens, especialmente o de Ofélia, que é mínimo. Segundo Punter e Byron (2004), no Gótico a trama das personagens femininas frequentemente envolve a tentativa de escapar de prisões, subjetivas ou concretas. Enquanto os personagens masculinos se ocupam de questões envolvendo a construção de sua própria identidade, debatendo-se com elementos transgressores e confrontando instituições sociais, as mulheres costumam perseguir a emancipação. Embora Ofélia não fuja de sua clausura muralhada, o confinamento é nítido. Tanto que Hamlet, em sua loucura fingida, ofende Ofélia, enclausurando-a em comportamentos paradoxais e na sugestão do convento:

HAMLET: Ha, ha, você é decente?

OFÉLIA: Senhor?

HAMLET: Você é bela?

OFÉLIA: O que quer dizer, Vossa Alteza?

HAMLET: Que se você é decente e bela, sua decência não deveria permitir conversa com sua beleza.

OFÉLIA: Mas a beleza, senhor, com quem poderia ter melhor comércio do que com a decência?

HAMLET: Sim. O poder da beleza transformará antes a decência em cafetina do que a força da honestidade poderá traduzir a beleza em sua semelhança. Isso foi um paradoxo, mas os tempos o comprovam. Eu a amei um dia. [...] Vai para um convento. Quê! Preferes procriar pecadores?

(Ato III, Cena I, p. 103-121)

A passagem acima ainda aponta para outro elemento citado por Punter e Byron (2004), a objetificação das personagens femininas. De acordo com os teóricos, nas narrativas góticas o feminino funciona

como símbolo das muitas fronteiras transgredidas pelos personagens masculinos. A acusação tão disparatada de Hamlet, circulando entre temas como pecado, beleza e decência, baseia-se em não mais que estereótipos vingativos. Acusando-a, Hamlet estabelece mais uma das tantas violações componentes da peça. Se há algo de podre no Estado da Dinamarca, Ofélia é mais uma delas. Advinda do corpo, Ofélia nasce com a marca de Eva, o pecado original. A autoridade masculina é o centro do horror gótico para o feminino. Ofélia é presa, perseguida, sua vida e virtude ameaçadas. Desse modo, o que Hamlet faz ao sugerir que ela vá para um convento é condená-la a um espaço de reclusão. É nesse ponto que se evidencia a tensão gótica: a mulher, enquanto objetificada e pecadora, é reduzida ao controle alheio. Assim, Ofélia, como tantas outras figuras femininas no Gótico, é vítima da imposição, da instrumentalização e do aprisionamento.

Ademais, o lirismo de sua fala desconecta Ofélia do mundo concreto, colocando-a num plano etéreo. O contraste entre as frases de Polônio e de Ofélia é um bom marcador. No Ato I, cena III, o pai ordena que a filha esqueça Hamlet. Neste diálogo, destaca-se a contraposição entre o tom pragmático e vulgar com palavras doces e sentimentais.

POLÔNIO: Eu lhe ensino: você faz papel de bebê
Ao se deixar pegar co'essas belas ofertas.
É pura moeda falsa! Oferte com mais zelo
Senão – pra não esfaltar a pobre palavra
No galope – vai é me ofertar um fedelho.
OFÉLIA: Senhor, ele me pleiteou com seu amor
Nas formas mais honrosas.
(Ato I, Cena III, p. 105-111)

A qualidade lírica de Ofélia, perceptível em diversos momentos da peça, reflete a fragilidade nascida da perda de sua agência. Desse modo, sua melancolia poética, gestora de expressivas imagens simbólicas, a coloca para além da razão, do pragmatismo, do terreno e do tangível. Em contrapartida, esse mesmo lirismo a eleva a um plano superior, celeste, transcendental. Ocupando essa posição, Ofélia aparece como personagem inatingível, distante, inacessível e até mesmo incompreensível. A musicalidade poética de sua fala, em certo sentido, a distancia da violência, do cinismo, da corrupção e da barbárie dinamarquesa. E, neste momento, é importante lembrar quão cara é a relação entre o lirismo e o transcendental para o Gótico, que frequentemente retrata a morte não apenas como evento físico, mas como uma experiência espiritual. Além disso, o lirismo de Ofélia se intensifica gradativamente, conforme a cena de sua morte se aproxima (Ato IV, Cena VII). Essa gradação parece apontar para uma morte paulatina, já que sua transcendência discursiva é percebida a partir da primeira aparição (Ato I, Cena III). Sendo assim, à Ofélia se pode atribuir uma poética que coaduna com a estética gótica: mulher, cativa, fragilizada, apolínea, morta, alheia, lírica, inacessível.

A cena de sua morte (Ato IV, Cena VII), relatada pelo discurso indireto de Gertrudes, interessa a este trabalho em especial, já que Delacroix faz uso do efeito lacunar de Shakespeare para pintar uma das Ofélias mais paradigmáticas das artes plásticas. Porque a cena é particularmente ambígua, uma última declaração da presença difusa de Ofélia, ela parece confluir todos os elementos

anteriormente apontados por esta pesquisa. Esses aspectos fragmentários criam o espaço para a leitura tradutória de Delacroix.

Gertrudes diz:

GERTRUDE: Por sobre uma nascente há um salgueiro inclinado

Que espelha as folhas gris no líquido cristal.

Ali fez fantásticas guirlandas, de urtigas,

Margaridas, ranúnculos e orquídeas púrpuras,

A que os ímpios zagais dão um nome vulgar,

E as castas virgens chamam dedos-de-defunto.

Quando subiu nos galhos pensos para atar

As suas guirlandas, ciumento, um ramo cedeu,

E então tombaram ela e seus troféus floridos

No plangente riacho. Suas roupas se abriram,

E, como uma sereia, boiou por instantes.

E aí entoou refrões de antigas cantorias

Como alguém invisível à própria agonia

Ou como um ente nato e de todo integrado

À água escorria. Porém, não demorou

E suas vestes, pesando da água que bebiam,

Arrastaram a infeliz de suas doces cantigas

Para os lodos da morte.

(Ato IV, Cena VII, p. 167-83)

Em primeiro lugar, ressalta-se o recurso do discurso indireto livre, pois contribui para o efeito lacunar mencionado acima: um outro toma a voz, um outro traduz, deste modo, há espaço para diversas possibilidades — principalmente se levarmos em conta a fraca objetividade da descrição. Gertrudes imprime-se na narrativa quando imerge no campo do simbólico, expresso, por exemplo na personificação do salgueiro que se afirma ciumento. Desse modo, a cena fornecida é fortemente mediada, predicado pilar para a maior parte das interpretações subsequentes ao texto.

Em segundo lugar, aponta-se a intenção misteriosa de alguns verbos deveras escorregadios. São eles: *subiu* (174), *cedeu* (175), *tombaram* (176), *boiou* (177), *entoou* (178) e *arrastaram* (183). Todas essas ações podem incluir e excluir intenções de morte. Não se pode apontar o desejo suicida de Ofélia a partir da escolha desses verbos. Ela subiu no salgueiro, o galho cedeu, ela e as flores tombaram, ela boiou, então entoou cantigas, e as roupas arrastaram-na para a morte. A ausência de determinação nas ações é espelho próprio de Ofélia que, no máximo, deixou-se morrer. São verbos que, de novo, foram escolhidos por Gertrudes, alguém que dá a notícia ao irmão da vítima. Se ela suaviza a descrição para resguardar os sentimentos de Laerte, não se pode saber. Embora os verbos componham frases na voz ativa, o efeito dado é de fatalidade, ou seja, de acontecimentos inevitáveis, independentes da vontade, frequentemente associados a forças maiores. Essa indeterminação reforça o caráter trágico de Ofélia, que se esvanece no mistério.

Por fim, o bucólico cenário. Tragando-a, as águas, Ofélia é absorvida, transformada em sereia, em entidade nata. Os adjetivos a caracterizam a cena, combinados à sequência de substantivos, como *folhas gris*, *fantásticas guirlandas*, *troféus floridos*, *plangente riacho*, *antigas cantorias*, *ente nato* e *doces cantigas*, fomentam uma atmosfera pastoril, ingênua do lugar. Entretanto, a descrição culmina nos *lodos da morte* — uma transição ao sabor gótico. Portanto, a exposição imprime novamente uma dicotomia interessante: embora as palavras apontem para o cândido, a cena é macabra. Nenhuma outra personagem de *Hamlet* morre de maneira imaculada, *tão*

invisível à própria agonia (Ato IV, Cena VII, p. 178), e apesar de bela, a cena trata da morte. Essa mesma ambivalência é encontrada nas flores, passíveis de associação com a vida e com a morte, com o nascimento e com o luto. Do mesmo modo, a água, inicialmente fonte de beleza e serenidade, torna-se agente mortuário. Essa disposição idílica e sinistra faz emergir uma famosa sentença do escritor gótico Edgar Allan Poe (1809-1849): “[...] a morte, então, de uma bela mulher é, sem dúvida, o tema mais poético do mundo [...]” (Poe, 2017, p. 14, tradução nossa)⁴. Logo, a ligação entre a feminilidade e a morte é elemento gótico e está presente na passagem.

Por fim, o tratamento dado a Ofélia é tanto estético quanto textual. Como um objeto do olhar do leitor da peça, do espectador do espetáculo e, posteriormente do pintor do quadro, Ofélia pertence, em primeiro lugar, ao paradigma da escrita, de modo que sua morte não é apenas do corpo, mas também da palavra, alicerçada pelo discurso de outro. A combinação de letras movediças, de metáforas binárias, de temáticas sublimes transforma Ofélia em uma personagem tão aberta quanto o mistério a circundar o próprio cadáver. O desvencilhamento de seus mistérios é a resolução da imposição hermética da morte. De ambas — de Ofélia e da morte — é possível apenas a promessa de uma resposta. Esse enigma, plasmado nos ricos efeitos lacunares de Shakespeare, transforma Ofélia nessa criatura diáfana, inapreensível como a morte de uma bela mulher.

E é com esse texto em mãos que Delacroix se coloca à tarefa de tradução pictórica. Ele precisará emitir, nos códigos plásticos, a

4 “The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world” (Poe, 2017, p. 14).

ambivalência, a ausência e o lirismo de Ofélia. Uma vez transposta para as artes plásticas, Ofélia ainda terá que emanar todas essas palavras, implicar a falta, exprimir beleza e pronunciar o sinistro. Seu corpo morto deverá, portanto, ser mediado e servir como metáfora do diáfano, como interpretação e ausência.

A MORTE DE OFÉLIA: UMA TRADUÇÃO GÓTICA

Atribui-se ao crítico literário e pintor inglês William Hazlitt (1778-1830) uma notória contribuição equivocada à fortuna crítica acerca de Ofélia. A frase é: “Ofélia é uma personagem quase demasiadamente tocante para ser profundamente contemplada” (Hazlitt, 2011, p. 79, tradução nossa)⁵. O equívoco de Hazlitt está em ignorá-la, pois a história da arte debruçou-se sobre Ofélia incessantemente. Como dito, Ofélia é amplamente reconhecida como receptáculo para as especificidades de correntes artísticas. Sua abertura, proveniente do efeito literário lacunar já comentado, permite que diversas linguagens — além da literária — se apropriem de sua estrutura inconclusiva e produzam combinações diversas. Tanto que o tema ofeliano passa a ser extremamente popular nos salões europeus a partir do segundo terço do século XIX (Lafond, 2012).

Quer dizer, sua singularidade serviu aos artistas como bom panorama para a comparação entre as linguagens artísticas. A discussão fomentada por Lessing em 1766, cujo alicerce está no questionamento ao *Ut pictura poesis*, animou o estudo artístico de Ofélia. Dessa maneira, o exercício de criação artística, apoiado pelas

5 “Ophelia is a character almost too exquisitely touching to be dwelt upon” (Hazlitt, 2011, p. 79).

especificidades de Ofélia, favoreceu a investigação sobre a natureza de cada linguagem e a valorização diferencial dos códigos distintivos. Desse modo, o estímulo de Delacroix foi o de estabelecer, em obra plástica, inspirada em texto literário, um certo distanciamento dos fundamentos da mimesis clássica.

Nos diários de Delacroix, podemos notar uma clara defesa da tradução plástica de textos literários. Segundo Paes (2014, p. 11), ele escreveu que a genialidade, tão perseguida pelos românticos, não está associada em absoluto a ideias novas, mas com a ampliação daquilo que um dia já foi dito, e, em seguida, elogia o engenho de Shakespeare. A pesquisadora ainda compila duas posições fundamentais sobre a questão:

Baudelaire (1998 [1855]: 106-07) afirmou que Delacroix, sendo um pintor essencialmente literário, tornou-se mais querido entre os poetas do que entre os próprios pintores, e Gautier (1998 [1864]: 161), por sua vez, escreveu que se ele executava como pintor, pensava como poeta, de modo que seu talento era feito de literatura. Desde pelo menos os antigos gregos as obras de arte visuais são concebidas também como ilustrações de narrativas pré-existentes, e essa relação, manifesta na expressão latina de Horácio, *ut picturapoesis* [como a pintura, é a poesia], manteve sua força até o séc. XIX. (Paes, 2014, p. 41, grifo do autor)

Desse modo, no cerne do trabalho do pintor francês está a tradução *latu sensu*, a relação entre palavra e imagem, a “[...] maneira mais fecunda de repensar a mimesis aristotélica” (Campos, 2015, p. 205). Tanto é que a disposição de Ofélia — na horizontal —, desenvolvida por Delacroix, habita o imaginário coletivo ocidental:

reconhecem-na até mesmo aqueles que nunca chegaram a ler ou assistir à peça.

Dessa maneira, as muitas Ofélias de Eugène Delacroix, entre litografias e pinturas que datam de 1798 a 1863, introduziram nas artes plásticas duas questões relevantes. A primeira delas é pintar Ofélia no momento entre os dois últimos versos da célebre descrição de Gertrudes, na efemeridade entre o *melodiouslay* e *muddy death*, ou seja, no limiar entre a vida e a morte. A segunda é retratá-la na horizontal. Ambas as escolhas reverberam a valorização do efeito expressivo da cena, pois nela se concentra a essência de Ofélia. Seu desfecho sublime, sua fragmentação, sua ambivalência, sua loucura hermética, sua inconclusividade estrutural e seu lirismo estão condensados na cena. Mas há ainda muito a se acrescentar à lista de feitos relativos ao quadro *A Morte de Ofélia* (1853), como a pincelada, intimamente conectada à função da expressividade.

O estilo de Delacroix, afirma Gautier (1998), é violento no sentido de que suas pinceladas não marcam o contorno das figuras com nitidez. Essa imprecisão implica um convite ao preenchimento, à integração imaginativa — um exercício pouco provável na estética neoclássica, que se caracteriza pela minúcia nos detalhes. Desse modo, além de retratar o momento mais expressivo da peça para Ofélia, garantindo a expressividade defendida por Lessing, Delacroix também replica sua constituição lacunar pela pincelada pouco definível. Vê-se no rosto, nos pés e nas mãos de Ofélia, nas folhas do galho, na paisagem que a cerca, a imprecisão tão ao sabor da personagem shakespeariana. Embora as cores auxiliem na limitação

dos elementos, é preciso completar as figuras, assim como fazemos com Ofélia. Delacroix traduz a ausência ofeliana pelo código mais paradigmático da pintura, a pincelada.

Essa densidade incerta pode também ser transposta para o Gótico, que em seu debate sobre limites burla as fronteiras da razão, do real, do humano. A intensificação gótica do mistério pode ser relacionada ao estilo das pinceladas. Os contornos não fortemente marcados, os delineamentos soltos e vibrantes criam uma atmosfera turbulenta e desordenada. Desse modo, a técnica de Delacroix pode espelhar a valorização daquilo que não é racional, assim como as narrativas góticas, que evocam uma desintegração da estética neoclássica. Essa abordagem pictórica, com sombras densas e contornos imprecisos, amplifica o efeito trágico. Além disso, a paleta de cores escuras e as áreas de contraste acentuado contribuem para uma ambientação lúgubre, típica do estilo gótico, ressaltando o isolamento e a vulnerabilidade de Ofélia, tragada pela natureza sombria.

Outro ponto interessante para a análise recai sobre o discurso indireto. Como a passagem é constituída pela fala de Gertrudes, fonte da subjetividade ali impressa, determinar a natureza da morte de Ofélia — se acidental ou suicida — é difícil. A posição do corpo de Ofélia sugere essa incerteza. Ela está em primeiro plano, no centro da tela, na horizontal. Ela ainda está viva e segura um galho do salgueiro. Esse gesto traduz-se em reação, uma resistência à morte que se avizinha. A relutância aumenta o desconforto da cena. Seu corpo não parece submergir com a facilidade que Gertrudes implica.

Desse modo, Delacroix parece imprimir uma nova interpretação ao relato, uma justaposição de parcialidades. Se a Gertrudes coube contar com intencionalidade, cabe também a Delacroix implicar outros significados, estabelecer a própria interpretação, marcar Ofélia com sua subjetividade.

Diferente de outras vertentes estéticas, muitas vezes construídas a partir de noções como objetividade e moralidade, ao Gótico interessa o profundo e o visceral. Por essa razão, a arte gótica trabalha a partir da percepção subjetiva, contrapondo-se ao racional, ao imparcial, ao equânime. Desse modo, tangencia temas como a loucura e a obsessão, extremos sublimes da psique humana e desestabilizadoras da realidade objetiva. Sendo assim, para o Gótico a subjetividade é a centralidade; e essa impressão do particular é parte constitutiva da tela de Delacroix.

Ademais, o embate entre vida e morte está profundamente ligado ao imaginário gótico. O produto da tensão entre o familiar e o desconhecido, por vezes é a loucura, a desintegração, e como consequência o sublime. Na representação de Ofélia, essa polaridade é fascinante. Existe deleite na contemplação do limiar retratado pelo momento expressivo — o preciso espaço entre *melodiouslay* e *muddy death*. A contraposição entre a expressão serena e a violência iminente, a representação do exato momento em que os polos da morte e da vida se tocam, alinha-se satisfatoriamente à noção gótica de bela morte.

Ainda na passagem narrada por Gertrudes, destacam-se as escolhas lexicais feitas pela Rainha. Os verbos não sustentam

nenhuma interpretação certa sobre a natureza da morte de Ofélia. Acreditamos que esse efeito é traduzido pelo trabalho com as cores na tela. Porque os contornos não são precisos, as cores estão fundidas, confundindo-nos. Para palavras escorregadias, Delacroix dá cores movediças. Além de ocupar contornos incertos, as cores não se limitam à mera representação mimética. O fundo escurecido, por exemplo, pode insinuar um profundo lamento, ou impotência, ou aprisionamento — elementos típicos do Gótico. Dessa forma, a paleta de cores evoca uma atmosfera sombria. Por sua vez, a água apresenta pelo menos dois tons contrastantes, há partes escuras e há porções claras. Esse contraste plasma a ambiguidade simbólica do riacho, que sustenta, mas também afoga Ofélia. A água, esse elemento que, na iconografia gótica, é associada ao desconhecido, à morte e ao inconsciente.

A clareza da figura de Ofélia diverge do restante da tela, destacando-a. Colocada assim, Ofélia destoia significativamente de seus arredores. Para a composição feita a partir dessa luminosidade destoante, este artigo aponta duas hipóteses. A primeira delas trata do lirismo da personagem. O tom elevado de Ofélia, que a aproxima do dialeto elisabetano, também a distancia da corrupção corrosiva dinamarquesa — muito embora a ela Ofélia posteriormente sucumba. Sendo assim, a alvura de Ofélia plasmava sua linguagem polida, espelho de sua qualidade etérea, enquanto a floresta sombria funcionaria como símbolo de Elsinor. A segunda hipótese, também conectada à linguagem, trata da transição de tom verificada no emprego de substantivos e adjetivos mencionados na

sessão anterior. *Folhas gris, fantásticas guirlandas, troféus floridos, plangente riacho, antigas cantorias, ente nato e doces cantigas* ambientam uma atmosfera ingênua que, quando finalizada, é sinistra. Essa ambivalência seria percebida pelo contraste entre Ofélia e o cenário, de maneira oposta às indicações textuais. Assim como Delacroix cria uma Ofélia que resiste, o cenário idílico de Gertrudes é transformado em um aterrador espetáculo: uma subversão gótica do ideal pastoral.

Essa ambivalência pode novamente evocar a estética gótica, fio velado a transpassar as obras literária e pictórica. O contraste entre a composição luminosa de Ofélia e o entorno decadente evidencia o prognóstico gótico de inevitável decadência. Desse modo, o lirismo pictórico de Ofélia, explicado acima, se torna emblemático diante de um cenário de opressão inescapável. A justaposição entre a beleza e o terror, tão manifestos na tela, animam o motor do efeito almejado pelo Gótico: o sublime. Sendo assim, Ofélia se torna uma figura gótica por excelência.

Percebe-se, desse modo, que Delacroix faz uso criativo da palavra, propondo uma tradução em que acréscimos e empréstimos são balizados pelos códigos próprios das artes plásticas. O pintor francês estabelece um diálogo claro com a personagem shakespeariana a partir de uma estética que privilegia a revisitação artística. A referência explícita à literatura fomenta a criação de uma outra obra que se expressa totalmente por si mesma, uma estratégia de apropriação não servil. Essa postura exemplifica um tipo singular de leitura que é a tradução melancólica, ou seja, aquela que se

sabe constitutiva da referência e da perda impostas pela operação tradutória. “Pois quem diz mimesis diz tradução e diz *ut pictura poesis*, pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer se dê via novas imagens” (Seligmann-Silva, 1998, p. 12, grifo do autor). Nesse sentido, a leitura apresentada aqui pretendeu fomentar uma linha de pensamento capaz de valorizar o diálogo entre a palavra e a imagem enquanto dimensão comparatista, apologética dos extravios e das ampliações.

Este artigo, para realizar a análise acerca do funcionamento entre as duas linguagens, usou como fio condutor a estética gótica. Desse modo, Shakespeare, Delacroix e a tradução foram interrelacionados a partir da melancolia, do potencial sombrio, da presença fantasmagórica de um outro anterior. A tradução melancólica — presente no tratamento de Ofélia — reflete, portanto, elementos intrínsecos ao caráter gótico, baluarte do impermanente e do inexprimível. O jogo entre presença e ausência, constitutivo da tradução, confere à obra de Delacroix uma ambiguidade sombria, em que beleza e desolação gestam o sublime. A partir desse processo, a imagem e a palavra são conduzidas a um estado liminar, onde a tensão entre o que se mantém e o que se perde enriquece a interpretação e evoca o mistério essencial da atividade artística.

CONCLUSÃO

Este artigo desejou explorar a sensibilidade gótica por meio do diálogo entre palavra e imagem, intensificando o caráter sublime, enigmático e tradutório de Ofélia. Na interpretação de Delacroix, a

personagem transcende sua descrição literária, oferecendo-nos um espaço de espelhamento subjetivo. Essa abordagem sublinha o papel das artes plásticas como uma forma de tradução que não apenas replica, mas também expande o texto original, recodificando-o visualmente.

O destaque para a dinâmica entre literatura e pintura, sob uma perspectiva gótica, expande o entendimento do fundamento aristotélico de mimesis, revelando como a interação entre diferentes linguagens artísticas enriquece a compreensão crítica da obra de Shakespeare e do Gótico. Desse modo, concluímos que a tradução melancólica inclui a aceitação da diferença não como impedimento, ou deficiência, mas como condição de possibilidade. Há para o Gótico e para a tradução melancólica uma miríade de conexões.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles; GAUTIER, Théophile. *Correspondances esthétiques sur Delacroix (Classiques)*. Paris: Editions Olbia: Diffusion, VILO 2, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London; New York: Routledge, 1996.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias sobre o sublime e o belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. Transcrição. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Orgs.). *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GONÇALVES, Aguinaldo J. Ut pictura poesis: uma questão de limites. In: *Revista USP*, n. 3, p. 177-184, 1989.

HAZLITT, William. *Characters of Shakespeare's Plays*. New York: Barnes & Noble, Inc., 2011.

LAFOND, Delphine Gervais de. Ophélie in Nineteenth-Century French Painting. In: PETERSON, Kaara; WILLIAMS, Deanne (Eds.). *The Afterlife of Ophelia*. New York: Palgrave Macmillan, p. 169-182, 2012.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura – Volume 7: o paralelo das artes*. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

ÖĞÜTCÜ, Murat. The ‘Gothic’ in Hamlet: The Role of the Macabre in Creating Cathartic Horror. In: *DTCF Journal*, n. 1, v. 57, p. 138-156, 2017.

PAES, Luciana Lourenço. *As representações de A morte de Ofélia na obra de Eugène Delacroix*. 2014. 390f. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

PEREIRA, Lawrence Flores; ROSENFELD, Kathrin Holzermayr Lerrer. Ofélia: a invisível. In: *Letras*, p. 71-92, 2020.

PETERSON, Kaara L.; WILLIAMS, Deanne (Ed.). *The Afterlife of Ophelia*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

POE, Edgar Allan. *The Raven and the Philosophy of Composition*. San Francisco; New York: Paul Elder and Company, 2017.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.

ROCHA, Lívia Zacarias. *A morte de Ofélia, de Eugène Delacroix: teatro, pintura e gestualidade*. 2016. 108f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

ROSSI, Aparecido Donizete. Shakespeare: a invenção do gótico. In: *Todas as musas*, ano 9, n. 1, p. 7-18, 2017.

SÁ, Daniel Serravalle de. Por uma cartografia do gótico: teoria, crítica, prática. In: SÁ, Daniel Serravalle de (Orgs.). *O Gótico em Literatura Artes Mídia*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. Hedionda grandeza: considerações sobre o sublime em Augusto dos Anjos. In: *UniLetras*, n. 44, p. 1-20, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/intradição: mimesis, tradução, enérgeia e a tradição do *ut pictura poesis*. In: LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, p. 7-72, 1998.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira; ensaio de T. S. Eliot. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

TOMAZ, Rogério. Hamlet no cinema: as adaptações filmicas de Laurence Olivier (1948) e Franco Zeffirelli (1990). In: *Anuário de Literatura*, n. 2, v. 16, p. 69-83, 2011.

WALPOLE, Horace. Prefácio à segunda edição. In: WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, p. 19-27, 1996.

WILLER, Claudio Jorge. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.