

A CABELEIRA DE OFÉLIA: PERFORMANCE, PINTURA E POESIA

DOI:10.47677/gluks.v24i3.502

Recebido: 07/09/2024

Aprovado: 18/11/2024

FAGUNDES, Mônica Genelhu¹

RESUMO: O nome Ofélia evoca um complexo imagético que se expande para muito além do texto dramático de Shakespeare. Recriada em performances teatrais e cinematográficas, na obra plástica de artistas que a representam incansavelmente e na literatura que obsessivamente a reinventa, a personagem se desgarra de um enredo que lhe reserva, talvez, um papel secundário, para assumir estatuto autônomo e incorporar uma gama de sentidos, por vezes antitéticos, que vão refletir muito do contexto que a recebe e reinterpreta, projetando nela valores e ideais. Neste trabalho, inserido no projeto “Metamorfoses de Ofélia: travessias portuguesas”, atentamos para o poema “Meridional – Cabelos”, de Cesário Verde, cuja imagem dominante – a cabeleira da amada – se revela rastro de uma Ofélia que transita entre tempos, mídias e culturas, e concentra aspectos fundamentais da personagem e de seu destino: a fluidez, a metamorfose, o erotismo e a morte. Em franco diálogo com Baudelaire, por sua vez devedor da obra plástica de Delacroix e da interpretação de Harriet Smithson (a mais famosa Ophelia dos palcos parisienses), Cesário Verde introduz por meio da sinédoque poética um perfil feminino flagrantemente finissecular – a *belle dame sans merci* – e instaura um espaço de experiência delirante e sinestésica, bem ao gosto simbolista.

PALAVRAS-CHAVE: Cesário Verde, Ofélia, Intertextualidade, Relações Interartes.

Um prólogo anacrônico

Alguns leitores deste ensaio apontaram, muito justificadamente, que lhe faltava certa clareza de objetivos e contextualização. Ocorre que, mesmo para sua autora, tais pontos e ligações apenas viriam a se esclarecer anos depois de sua escrita, revelando-se o texto, retrospectivamente, como o primeiro e insuspeitado passo de uma pesquisa sobre a figura da *Ninfa* na poesia portuguesa. Assim referida por Aby Warburg, que assombradamente a reconheceu em momentos e espaços muito diversos da história da arte, a *Ninfa* é uma figura feminina em movimento, assinalado por elementos acessórios: cabelos flutuantes e vestes infladas e drapeadas. Nessa personagem que fascinou Warburg, Georges Didi-Huberman, por sua vez, identificaria uma alegoria de dois conceitos fundamentais daquele teórico da arte

¹ Professora Associada de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. E-mail: monicafagundes@letras.ufrj.br

alemão: *Pathosformel* (fórmula de Pathos) – um modo de representação de paixões interiores na superfície exterior das imagens; e *Nachleben* (sobrevivência) – a recorrência e a migração dessa fórmula de movimento e da figura que o incorpora em seu trânsito pela história da representação. Ora, a Ofélia que mergulha num riacho e se deixa levar pela corrente desde o drama de Shakespeare (ali mesmo chamada “Ninfa” pelo seu amado Hamlet), submersa mas já se metamorfoseando em sereia na cena mesma da sua morte, sobrevivendo como um fantasma obsedante, imagem insistente na pintura e na literatura desde então, é claramente uma *Ninfa*. Esta foi para mim, porém, uma descoberta anacrônica. Quando me pus de fato a estudar a *Ninfa* warburguiana, em 2021, no contexto de um projeto de pesquisa conscientemente formulado e amparada pela vasta bibliografia sobre o tema, percebi que já a vinha estudando desde 2013, quando fiz as primeiras anotações sobre traços ofélicos em alguma poesia portuguesa, e que dela falara no texto que segue, escrito em 2017². Reconheci-a – no que não posso deixar de perceber uma feliz coerência. Fica, portanto, aqui esta peça seminal de uma pesquisa que segue – como Ofélia – em curso, mas tem agora delineamentos mais claros: pensar como as aparições da *Ninfa* warburguiana na obra de um poeta dizem algo sobre as suas concepções de imagem, do tempo e da história – da arte e da literatura, mas não só – inscritas em drapeado metapoético.³

A cabeleira de Ofélia

Um poema de Cesário Verde – “Meridional – Cabelos” está no centro desta leitura, que talvez possa apreender um vislumbre do século XIX ao observar a passagem de uma figura insistente e metamórfica, anacrônica mas determinante, por essa paisagem epocal. Trata-se de um poema longo (mas talvez não tanto, considerando-se o gosto de Cesário), composto por dez estrofes de quatro versos alexandrinos, alternando-se os graves e os agudos, e rimas em esquema também alternado, variando a cada estrofe e valorizando contrastes de altura e timbre das vogais, para sustentar a caracterização de uma figura feminina e de uma relação amorosa marcadas por contradições, que o poema ilustra semanticamente em efeitos de *chiaroscuro* e imagens contrastantes de placidez e tormenta, prazer e dor, idílio e

² A primeira versão deste texto foi escrita para uma apresentação no V Colóquio Internacional de Poesia – O Simbolismo, As Artes, realizado na Universidade de São Paulo, de 1 a 4 de agosto de 2017. Agradeço a Annie Gisele Fernandes e a Bruno Anselmi Matangrano pelo convite para participar do evento.

³ Pela “revelação” da *Ninfa* – com nome e fortuna crítica – faço um agradecimento, sempre reiterado, a Marlon Augusto Barbosa.

perturbação. As nasalidades e sibilacões que ecoam no final de muitos versos ambientam o cenário marinho que é evocado.

Meridional – Cabelos

Ó vagas de cabelo esparsas longamente,
Que sois o vasto espelho onde eu me vou mirar,
E tendes o cristal dum lago refulgente
E a rude escuridão dum largo e negro mar;

Cabelos torrenciais daquela que me enleva,
Deixai-me mergulhar as mãos e os braços nus
No bátratro febril da vossa grande treva,
Que tem cintilações e meigos céus de luz.

Deixai-me navegar, morosamente, a remos,
Quando ele estiver brando e livre de tufões,
E, ao plácido luar, ó vagas, marulhemos
E enchamos de harmonia as amplas solidões.

Deixai-me naufragar no cimo dos cachopos
Ocultos nesse abismo ebânico e tão bom
Como um licor renano a fermentar nos copos,
Abismo que se espraia em rendas de Alençon!

E, ó mágica mulher, ó minha Inigualável,
Que tens o imenso bem de ter cabelos tais,
E os pisas desdenhosa, altiva, imperturbável,
Entre o rumor banal dos hinos triunfais;

Consente que eu aspire esse perfume raro,
Que exalas da cabeça erguida com fulgor,
Perfume que estonteia um milionário avaro
E faz morrer de febre um louco sonhador.

Eu sei que tu possuis balsâmicos desejos,
E vais na direção constante do querer,
Mas ouço, ao ver-te andar, melódicos harpejos,
Que fazem mansamente amar e enlanguescer.

E a tua cabeleira, errante pelas costas,
Suponho que te serve, em noites de verão,
De flácido espaldar aonde te recostas
Se sentes o abandono e a morna prostração.

E ela há-de, ela há-de, um dia, em turbilhões insanos
Nos rolos envolver-me e armar-me do vigor
Que antigamente deu, nos circos dos Romanos,
Um óleo para ungir o corpo ao gladiador.

.....
.....

Ó mantos de veludo esplêndido e sombrio,
Na vossa vastidão posso talvez morrer!
Mas vinde-me aquecer, que eu tenho muito frio
E quero asfixiar-me em ondas de prazer.

A imagem dominante do poema é a cabeleira da amada, que funciona como sinédoque poética na sua relação talvez mais típica, de parte pelo todo. O texto não esconde seu procedimento de construção, no mais bastante conhecido na retórica amorosa, que fica explícito já no primeiro verso da segunda estrofe: “Cabelos torrenciais daquela que me enleva”. O destaque dado à cabeleira como emblema da mulher amada está em consonância com toda uma tradição cultural, na verdade múltipla e de raízes mitológicas, em que os cabelos aparecem como armas de sedução do feminino, indicando inequivocamente o sentido erótico da composição. Por outra via, o erotismo é aí enunciado pela relação de contiguidade própria da metonímia, que, embora diga o corpo desejado por uma cabeleira, não oblitera a fisicalidade desse corpo, ou a dimensão sensual do desejo do eu-lírico e a sua expectativa de uma consumação sexual. Assim, o que poderia passar por estratégia discursiva de decoro acaba por traduzir o ímpeto amoroso de possuir o corpo da amada, nos versos que completam a segunda estrofe: “Deixai-me mergulhar as mãos e os braços nus / No bátrio febril da vossa grande treva, / Que tem cintilações e meigos céus de luz.”, que sugerem a penetração e o clímax erótico.

Para compreender melhor essa estrofe, convém, no entanto, considerar uma outra implicação da metonímia. A valorização dos cabelos, que usurpam da mulher a posição de objeto de desejo do eu-lírico e aparecem topicalizados na gramática do poema, pode sugerir um desvio de ordem fetichista, que não queremos descartar, menos pelo seu sentido de interpretação psicanalítica do que pelo que pode representar em termos de uma economia poética, que, ao sobrepor a parte ao todo, sobrepõe uma imagem a um sujeito, ou, dizendo de outro modo, preconiza a construção de uma imagem à de uma personagem.

De fato, o poema concede uma existência autônoma aos cabelos e os faz surgir como paisagem a ser habitada, como espaço de uma experiência. Sua operação semântica se expande na metáfora e numa segunda metonímia, agora em deslocamento: a amada se diz pela sua cabeleira, mas esta cabeleira tem ondas, como um mar. “Ó vagas de cabelo”, diz o eu-lírico, em seu primeiro endereçamento. A analogia corrente, tão naturalizada que está nos rótulos de shampoo para cabelos *ondulados*, funda uma espacialidade alegórica no poema, num vai-e-vem do concreto ao abstrato e sempre de volta ao concreto, que se aproxima, por procedimento e por código imagético, da tradição trovadoresca galego-portuguesa, das marinhas de Martim Codax: “Treides comig’a lo mar de Vigo / e veeremo-lo meu amigo / e banhar-nos-emos nas ondas”; e da cantiga de Meendinho: “E cercaron-mi as ondas, que *Gláuks: Revista de Letras e Artes-set/dez, 2024-ISSN: 2318-7131-Vol.24, nº 3* 287

grandes son / Non ei i barqueiro, nen remador / eu atendendo o meu amigo [...] Non ei i barqueiro, nen sei remar / Morrerei fremeosa no alto mar: / eu atendendo o meu amigo” (apud Macedo e Reckert, 1996, p. 169 e 145).

Nesse mar que é “báratro febril”, “abismo ebânico e tão bom”, o eu-lírico deseja “mergulhar as mãos e os braços nus”, “navegar, morosamente, a remos”, “naufragar no cimo dos cachopos”. Se falhasse a memória intertextual, o desejo do encontro dos corpos se deixaria ler nas insinuações fálicas dessas passagens, e pela (con)fusão de imagens do verso que encerra o primeiro movimento do poema: “Abismo que se espraia em rendas de Alençon”, onde a paisagem marinha de abismo, ondas e espuma sugere visualmente o gozo e refere, numa metáfora que pode facilmente reverter ao denotativo, a intimidade do traje feminino, lembrando que esse mar nunca deixou de ser a cabeleira da amada.

A imagem desses “cabelos torrenciais”, de uma força que parece afogar a mulher “que [tem] o imenso bem de ter cabelos tais”, faz pensar, porém, numa outra referência, ou antes, num complexo imagético, como o definiu Bachelard, construído a partir e em torno da figura de Ofélia. Diz o filósofo francês:

Durante séculos ela aparecerá aos sonhadores e aos poetas, flutuando em seu riacho, com suas flores e sua cabeleira espalhando-se sobre a onda. Ela dará ensejo a uma das mais claras sinédoques poéticas. Será uma cabeleira flutuante, uma cabeleira desatada pelas ondas. [...] Como sempre acontece no reino da imaginação, a inversão da imagem prova a importância da imagem; [...] Ora, basta que uma cabeleira desatada caia – escorra – sobre ombros nus para que se reanime todo o símbolo das águas. (Bachelard, 1997: 86-7)

A “cabeleira, errante pelas costas,” da figura feminina do poema de Cesário vai reanimar esse símbolo e, nele, uma série de sentidos associados à amada desprezada de Hamlet, enlouquecida e lançada à corrente, a diluir-se nas águas, a disseminar-se nelas para muito além daquele Reino da Dinamarca onde havia algo de podre e da Inglaterra do século XVI, em muitas interpretações teatrais, representações plásticas e releituras literárias. A errar mesmo por outras costas: geográficas – não mais as de um corpo de mulher. Imersa na corrente da cultura, ela nos ensina sobre o seu curso, seus discursos e seus modos de passagem. Ofélia é a personagem feminina mais representada no teatro e na pintura da Inglaterra Vitoriana. Na França, torna-se um ideal estético e o princípio de uma ética para os jovens românticos, inspirando-os em sua revolução artística. Os poetas portugueses, que sabem o mar e seus naufrágios, e conhecem as águas que são caminho e perdição, utopia de

Gláuks: Revista de Letras e Artes-set/dez, 2024-ISSN: 2318-7131-Vol.24, nº 3 288

futuro e memória de tempos já passados – mas fonte sempre de novos ou renovados cantos – ouviram bem e ouviram muito o apelo inspirador dessa “musa afogada”, como a invoca um poema de Nuno Júdice (“Ofélia”). Cada nova performance, cada novo retrato a redescobre e a redefina, revelando mais uma das contraditórias facetas dessa figura prismática, que desafia dicotomias, não cabe em perfis preconcebidos e desmente toda identidade fixa, todo estereótipo.

O século XIX quis fazer dela um modelo exemplar do feminino: a *femme fragile* – bela, casta, passiva, inocente, frágil, como aparece figurada numa gravura de John Bostock. (Figura 1).



Figura 1 – John Bostock. *Ophelia*. Gravura, 1836.
Fonte: <https://nat.museum-digital.de/object/35641>

Seria ela uma referência de virtude numa sociedade perigosamente amoral. E, de fato, a pureza presumida e ameaçada de Ofélia é um dos grandes temas do *Hamlet*. Mas esta personagem que fala mais com o seu corpo e com os seus gestos do que pelas poucas e nem sempre espontâneas linhas que profere na peça de Shakespeare resiste a esta caracterização unívoca e apaziguadora, e, sobretudo, põe em risco o que nela seria positivamente valorado: sua castidade é posta em dúvida, sua aparente passividade acaba por levá-la à loucura e à morte, sua história de infelicidade pode enfim representar a falência do amor romântico, esta ficção fundamental para a manutenção da família burguesa, pilar da sociedade vitoriana.

No destino da jovem e vulnerável Ofélia, colidem virtude e vício. Ela é a filha devotada de Polônio e gostaria de ser a esposa fiel de Hamlet, mas acaba por assumir o papel da mulher decaída – figura transgressora e histórica da Inglaterra oitocentista: a moça que se entrega aos amores, rompe com as regulações do seu sexo, exerce sua sexualidade, e, desprezada, planeja a própria morte nas margens do Tâmis: menos escolha do que trágico desfecho, e nódoa de complexidade naquele tecido social cuja trama deveria ser clara.

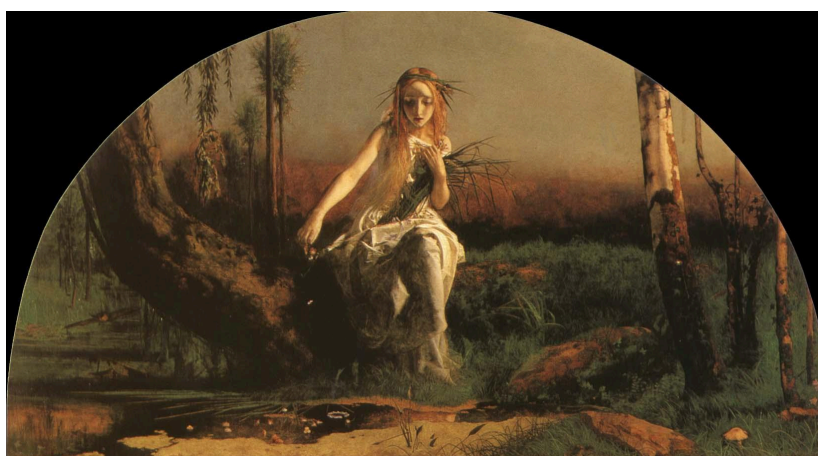


Figura 2 – Arthur Hughes. *Ophelia*. Óleo sobre tela, 1852.

Fonte: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Arthur_Hughes_-_Ophelia_-_First_Version%29.JPG

Na representação consagrada de Hughes (Figura 2), os traços infantis contrastam com os cabelos desgrenhados e as roupas em desalinho. O braço esquerdo traz cuidadosamente os ramos apertados contra o peito, numa postura que denota castidade. O outro braço, porém, parece comprido demais para o corpo de menina; é um braço de mulher, e se expõe, sendo o foco principal da luminosidade da tela. A mão se abre para deixar caírem as flores que pareciam tão bem guardadas. O olhar baixo da figura que contempla a si e às flores no espelho de água parece prenunciar o abandono na corrente, que será o seu destino. Essa Ofélia tem os traços de inocência da criança, mas carrega as marcas da loucura e da perdição que a farão mergulhar no riacho, para assumir o trágico fim da mulher decaída, figura também recorrente na pintura (e na sociedade) vitoriana, como mostra a tela de Watts (Figura 3).

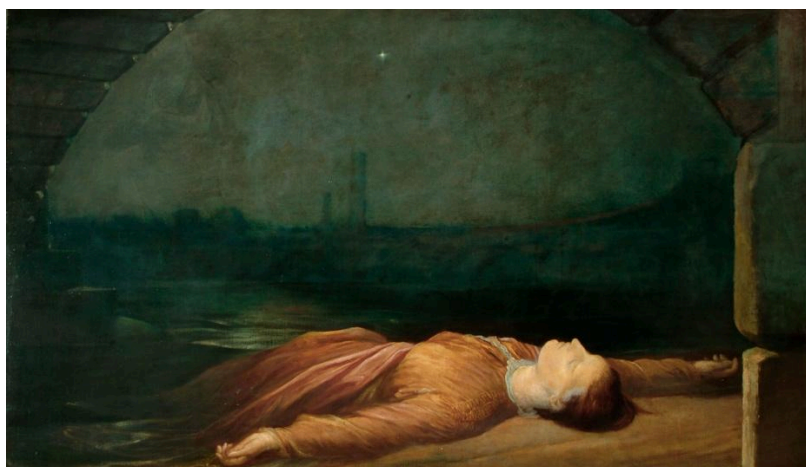


Figura 3 – George Frederic Watts. *Found drowned* [Encontrada afogada]. Óleo sobre tela, 1848-1850.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Found_Drowned

A complexidade da personagem estava já enraizada no texto shakespeariano e a tentativa de neutralizá-la é sintoma de uma política rígida (e hipócrita) do corpo, sobretudo do corpo feminino. Durante boa parte do século XIX, a peça foi representada com cortes severos nos palcos londrinos e parisienses. A fala da Rainha Gertrude, em que se conta a morte de Ofélia – ocorrida fora de cena – tinha sua sequência final amputada. (RHODES, 2008). Dizia a Rainha:

Há um salgueiro que cresce inclinado no riacho
 Refletindo suas folhas de prata no espelho das águas;
 Ela foi até lá com estranhas grinaldas
 De botões-de-ouro, urtigas, margaridas,
 E compridas orquídeas encarnadas,
 Que nossas castas donzelas chamam dedos de defuntos,
 E a que os pastores, vulgares, dão nome mais grosseiro.
 Quando ela tentava subir nos galhos inclinados,
 Para aí pendurar as coroas de flores,
 Um ramo invejoso se quebrou;
 Ela e seus troféus floridos, ambos
 Despencaram juntos no arroio soluçante. (Shakespeare, 1997, p. 115-116)

E continuava, mas isto não se queria que o público do século XIX ouvisse:

Suas roupas inflaram e, como sereia,
 A mantiveram boiando um certo tempo;
 Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções,
 Inconsciente da própria desgraça
 Como criatura nativa desse meio,
 Criada pra viver nesse elemento.
 Mas não demoraria pra que suas roupas
 Pesadas pela água que a encharcava,
 Arrastassem a infeliz do seu canto suave
 À morte lamacenta. (Shakespeare, 1997, p. 116)

Depois do tom de sugestão metafórica da primeira parte da fala – narrativa já notadamente investida de erotismo, mas a modo velado – essas linhas finais complicam definitivamente o ideal de feminilidade que se associava à figura de Ofélia, explicitando sua sexualidade e sua (assim considerada) decadência moral. De jovem inocente que perde a razão por amor, ela passa a “desgraçada”. Suas roupas infladas sugerem abandono sexual e dissolução, e sua imagem de moça casta se vai convertendo – mesmo visualmente – naquela bem mais sensual de uma sereia, inqualificável em sua dualidade, sedutora no pleno exercício do seu canto. *A femme fragile* ameaça converter-se em *femme fatale*.

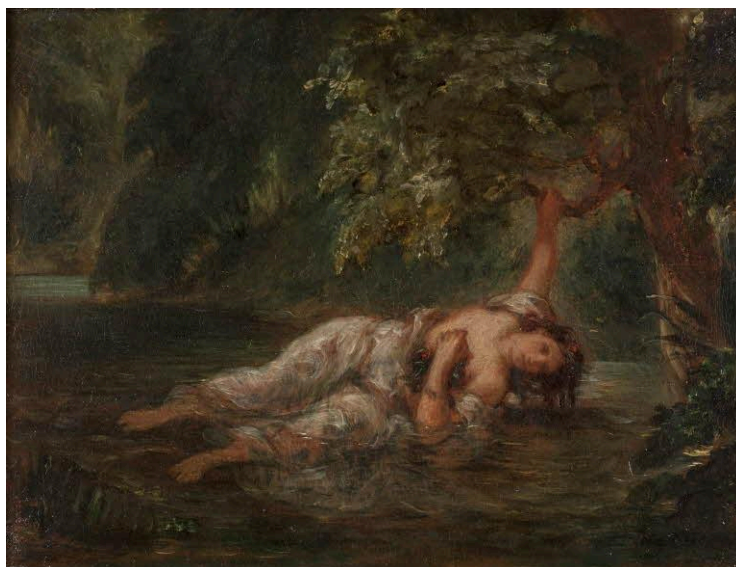


Figura 4 - Eugène Delacroix. *La Mort d'Ophélie* [A Morte de Ofélia]. óleo sobre tela, 1844.
Fonte: https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Eug%C3%A8ne_Delacroix._The_Death_of_Ophelia.JPG

Muito próxima do trecho censurado da fala de Gertrude, a tela de Delacroix (Figura 4) parece mesmo fazer a personagem boiar sobre as águas, ainda segurando o galho que em breve se quebraria, lançando-a no rio. A força da corrente rasgou suas roupas, desnudando-lhe a parte superior do corpo. O pano da saia, preso entre as pernas, e os pés deformados sugerindo a ondulação da água criam a impressão visual de um rabo de peixe. Finalmente, o vestido de noiva por casar, encharcado pela água, pesa e arrasta Ofélia para a sua ignominiosa “morte lamacenta” – “muddy death”, no original. A semelhança com a sereia, porém, altera o sentido da cena. A representação da morte iminente não provoca terror ou inquietude. O que segundo alguns críticos pode ter sido uma dificuldade técnica do pintor para representar o corpo submerso (Vest, 1989: 172-174) converte-se num elemento de construção (ou

Gláuks: Revista de Letras e Artes-set/dez, 2024-ISSN: 2318-7131-Vol.24, nº 3 292

reinterpretação) da personagem: essa Ofélia capaz de flutuar em segurança sobre as águas não está prestes a morrer, mas a se descobrir “criatura nativa desse meio, / Criada pra viver nesse elemento”. Está conspurcada a pureza, corrompida a inocência, pervertida a imagem clara da virtude oposta ao vício. Ofélia é perversa, nela se confundem e se dialetizam esses valores, que se quereriam separados e bem definidos.

É interessante observar essa mudança na percepção da personagem e sua representação por meio de uma coincidência iconográfica. Já na virada de século, J. W. Waterhouse vai representar de modos muito semelhantes a heroína shakespeariana e uma sereia:

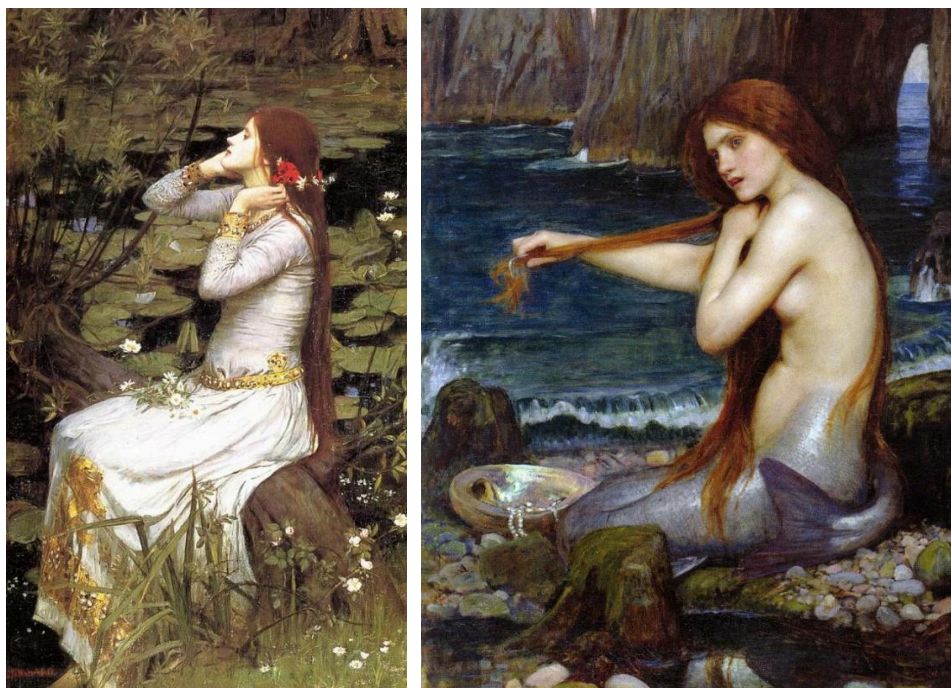


Figura 5: John William Waterhouse. *Ophelia*. Óleo sobre tela, 1894.
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ophelia_%28John_William_Waterhouse%29

Figura 6: John William Waterhouse. *A Mermaid* [Uma Sereia]. Óleo sobre tela, 1901.
Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:John_William_Waterhouse_-_A_Mermaid_%28sketch%29.jpg

Em posturas similares, as personagens sentam-se sobre pedras próximas à água – calmas as que cercam Ofélia, como um lago de jardim; mais tumultuosas, como as do mar, as que servem de cenário à sereia. Ofélia está rica e decentemente trajada; a sereia, desnuda, pondo em evidência o contorno de um seio e o rabo de peixe. A posição dos braços de ambas e a inclinação dos pescoços, porém, se aproximam. O rosto da sereia volta-se obliquamente, como a olhar, num convite, para alguém que está fora do enquadramento. Seus lábios estão

entreabertos, talvez entoando um canto de sedução. Ofélia tem os olhos e os lábios cerrados, mas sua face se ergue, como a exibir-se, com o perfil iluminado. Acima de tudo, as duas telas valorizam os cabelos das figuras, que têm quase o mesmo tom acobreado, o mesmo longuíssimo comprimento e o mesmo gosto por mostrar-se numa e noutra imagem. A sereia penteia os seus, Ofélia os enfeita com flores; sabem ambas o seu poder.

O poema de Cesário reconhece e celebra esse poder. A cabeleira da amada faz dela “mágica mulher”, em tudo superior ao eu-lírico (“ó minha Inigualável”): poderosa sedutora que “Consente que [ele] aspire esse perfume raro, / Que exala da cabeça erguida com fulgor, / Perfume que estonteia um milionário avaro / E faz morrer de febre um louco sonhador.” Essa figura feminina se revela uma *femme fatale*, uma *belle dame sans merci*: a perversa que atrai os homens e os leva à perdição, um perfil muito ao gosto finissecular. Em mais um caso de coincidência iconográfica que pode revelar sentido, Dante Gabriel Rossetti desenhou uma mulher assim num estudo de ilustração para a balada de Keats (“La Belle dame sans merci”), em 1855, e recuperou a imagem com mínimas alterações e o acréscimo de uma grinalda de flores numa tela representando a loucura de Ofélia, quase uma década mais tarde.



Figura 7 - Dante Gabriel Rossetti. Estudo para “La Belle dame sans merci”, de Keats. Aquarela, 1955
Fonte: <https://www.rossettiarchive.org/docs/s76.rap.html>

Figura 8 - Dante Gabriel Rossetti. *The first madness of Ophelia* [A primeira loucura de Ofélia]. Aquarela, 1964.
Fonte: <https://www.rossettiarchive.org/docs/s169.rap.html>

É como uma mulher que se vale do seu poder para seduzir e submeter que é caracterizada a dona da cabeleira de “Meridional – Cabelos”, nas estrofes 5 a 9, que constituem o segundo movimento do poema: “desdenhosa, altiva, imperturbável”. Anuncia-se, assim, mais uma ocorrência, na poesia de Cesário Verde, da dinâmica que Helder Macedo referiu como “erotismo de humilhação” (Macedo, 2006), e que teria como paradigma a novela *Vênus de Peles*, de Sacher Masoch. Muitas outras personagens de Cesário encarnam esse perfil feminino, como a Milady, de “Deslumbramentos”, orgulhosa, traiçoeira e ambígua: “Milady, é perigoso contemplá-la”, inicia o poema; “Grande dama fatal, / sempre sozinha, / E com firmeza e música no andar! / O seu olhar possui, num jogo ardente, / Um arcanjo e um demônio a iluminá-lo”. Ou a nobre orgulhosa de “Humilhações”, que faz aceitar desdêns e idolatrar ódios, e vai, por meio de metáforas enfiladas (*métaphores filées*), apresentando-se como uma mulher-exército, cujos mínimos gestos e movimentos do traje são manobras militares e provocam arrebatamento e medo: sua “marcha” prende o olhar, “lembra um magnetizador”; “Roçavam no veludo as guarnições das rendas [...] Fiquei batendo os dentes de terror.”. Em “Cristalizações”, surge no cenário banal e dessacralizado de uma Lisboa em obras uma Vênus de Peles enfraquecida, “atrizita” “furtiva a tiritar em suas peles”, “demonico” “com seus pezinhos [...] de cabra”. Há ainda a “Imperatriz serena, alva e discreta” do poema “A Forca”, a “formosa aristocrata” de “Esplêndida” e, finalmente, “a bela imperatriz das fátuas, / a déspota, a fatal”, de “Vaidosa”, que faz o eu-lírico viver “louco de dor e de martírio” (Verde, 2008). Figuras dialéticas em que a pureza e sua aura se tornam armas perversas para dominar.

Em “Meridional – Cabelos”, é a imagem da cabeleira que sustenta esses sentidos, associando a figura feminina delineada no poema a Ofélia e à sereia, ou a uma transmutada em outra. O eu-lírico não ignora o risco que representam os cabelos da amada, antes deseja ardentemente, arfantemente expor-se ao seu poder: “E a tua cabeleira, errante pelas costas, [...] ela há-de, ela há-de um dia, em turbilhões insanos / Nos rolos envolver-me [...]”. Como lembra Bachelard, “por vezes a cabeleira da ondina é o instrumento de seus malefícios. Quem se aproxima enquanto ela penteia os cabelos é envolvido neles e lançado na água.” (1997, p. 86). Da concentração dessa trama em metáfora surge a construção poética que faz da cabeleira um mar em si mesma e do desejo que arrasta para ela, a promessa de um percurso, de uma viagem. Como explica Blanchot:

[os] cantos imperfeitos [das sereias], que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato [...], despertando, nele, o prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida. [...] Não devemos esquecer que esse canto se destinava a navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo. (Blanchot, 2013, p. 3-4)

Unem-se na sereia o encanto de uma cabeleira, o poder sedutor do canto, o convite à viagem que é a própria expressão do desejo: uma distância prometida, sempre por ser percorrida.

Essa busca move dois poemas de Baudelaire que parecem muito próximos a “Meridional – Cabelos”, podendo ter sido mesmo a inspiração para o título do poema de Cesário Verde. Trata-se de “A Cabeleira” [“La Chevelure”], de *As Flores do Mal*, e “Um Hemisfério numa cabeleira” [“Un hémisphère dans une chevelure”], de *Pequenos poemas em prosa*. A sinédoque poética funciona aí, para Baudelaire, não só como modo de figuração de uma mulher, mas de terras outras, exóticas e pitorescas, de onde vinham mulheres de cabelos negros: um mundo que fascinava por ser “novo” e convidava à viagem; o que, para Cesário, se traduziria no sul: Meridional.

Adiante irei, lá, onde a vista a latejar,
Se abisma longamente sob a luz dos astros;
Revoltas tranças, sede a vaga a me arrastar!
Dentro de ti guardas um sonho, negro mar,
De velas, remadores, flâmulas e mastros:
[...]
Mergulharei a frente bêbada e amorosa
Nesse sombrio oceano onde o outro está encerrado;
(Baudelaire, 1985, p. 159)

Se pudesses imaginar tudo o que vejo! tudo o que sinto! tudo o que ouço nos teus cabelos! Minha alma viaja no perfume como a alma dos outros homens viaja na música.
Teus cabelos encerram todo um sonho, povoado de velas e de mastros; encerram grandes mares, cujas monções me conduzem a maravilhosos climas, onde o espaço é mais azul e mais profundo, onde a atmosfera se impregna do perfume dos frutos, das folhas e da pele humana.
No oceano da tua cabeleira entrevejo um porto formigante de canções melancólicas, de homens vigorosos de todas as nações, e de navios de todas as formas, cujas arquiteturas finas e complicadas se recortam num céu imenso onde se Repoltreia o calor eterno.
(Baudelaire, 1976, p. 49)

Também no poema de Cesário, a cabeleira contém em si a utopia da viagem, evocada no desejo de navegação que desperta, no “perfume raro” que exala, nas noites de verão em que, sentindo o abandono e a morna prostração, a amada há-de fazer de seus cabelos um espaldar,
Gláuks: Revista de Letras e Artes-set/dez, 2024-ISSN: 2318-7131-Vol.24, nº 3 296

nos “melódicos harpejos / que fazem mansamente amar e enlanguescer”, associados ao seu movimento.

No seu sentido extremo, essa viagem ao desconhecido, a outros mundos, é um salto para a morte. O eu-lírico do poema de Cesário o sabe e assume o risco na última estrofe: “Na vossa vastidão posso talvez morrer”. Um outro poema de Baudelaire desenvolve o tema vinculando intimamente a imagem de uma cabeleira a Ofélia e à trama de Shakespeare. Trata-se de “O Letes” [“Le Léthé”], referido como “monólogo hamletiano” na primeira edição de *As Flores do Mal*:

Vem ao meu peito, ó surda alma ferina,
Tigre adorado, de ares indolentes,
Quero aos meus dedos mergulhar frementes
Na áspera lã de tua espessa crina;

Em tuas saias sepultar bem junto
De teu perfume a fronte dolorida,
E respirar, como uma flor ferida,
O suave odor de meu amor defunto.

Quero dormir o tempo que me sobre!
Num sono que ao da morte se confunde
Que o meu carinho sem remorso inunde
Teu corpo luzidio como o cobre.

Para engolir-me a lágrima que escorre
O abismo de teu leito nada iguala;
O esquecimento por teus lábios fala
E a água do Letes nos teus lábios corre.

O meu destino, agora meu delírio,
Hei de seguir como um predestinado;
Mártir submisso, ingênuo condenado,
Cujo fervor atíça o seu martírio,

Sugarei, afogando o ódio malsão,
Do mágico nepentes o conteúdo
Nos bicos desse colo pontiagudo,
Onde jamais pulsou um coração.
(Baudelaire, 1985, p. 513)

“Quero os meus dedos mergulhar frementes / na espessura de tua pesada crina”, diz o poema, sugerindo cabelos molhados onde o eu-lírico quer afundar seus dedos, numa fantasia erótica que, na interface com a criação shakespeariana, traduz-se num impulso de morte. Partindo dessa imagem, sucedem-se referências a diversos momentos da tragédia envolvendo Hamlet e Ofélia: a loucura do herói, a cena da peça dentro da peça, quando Hamlet pede para se enfiar nas saias de Ofélia; o monólogo “Ser ou não ser”, de que Ofélia é testemunha; o

afofamento num rio que se transforma no Letes, a viagem que Hamlet deve fazer por mar para a Inglaterra, que é na verdade uma armadilha de seu tio e uma condenação à morte. A alusão a essas passagens vai destacar um aspecto da peça que, segundo James Vest, era muito caro a Baudelaire e fundamental ao seu *hamletismo*: a relação especular entre Hamlet e Ofélia (Vest, 1989, p. 166).

Essa dinâmica está inscrita no texto de Shakespeare, mas seria ainda mais enfatizada pela principal adaptação francesa da peça no século XIX, o *Hamlet* de Alexandre Dumas e Paul Meurice, que, por sua vez, inspiraram-se nas interpretações plásticas de Delacroix para recriar as personagens shakespearianas. A visualidade do artista também teria influenciado diretamente a percepção de Baudelaire sobre os caracteres.⁴ Cria-se, assim, uma estreita cadeia unindo Delacroix, Dumas e Meurice, e Baudelaire na recepção e reelaboração francesa das personagens do drama de Shakespeare no século XIX francês, instaurando uma percepção que seria decisiva também para Cesário Verde. Lembremos os versos iniciais do seu poema, que instauram também a especularidade: “Ó vagas de cabelo esparsas longamente, / Que sois o vasto espelho onde eu me vou mirar”.

Os elementos que manifestam o espelhamento entre Hamlet e Ofélia, já em Shakespeare e ainda mais decisivamente nas releituras francesas, são precisamente os cabelos e a água. Cabelos desgrehados manifestam a loucura fingida de Hamlet e a loucura verdadeira de Ofélia no texto dramático, nas performances teatrais, nas representações de Delacroix, nos poemas de Baudelaire e Cesário. Na cena em que Hamlet se dirige a Ofélia na sala de costura, “sem chapéu na cabeça, os cabelos desfeitos” (Shakespeare, 1997, p. 40), a didascália da peça de Meurice-Dumas orienta que o ator passe sua mão pelos cabelos de Ofélia, um gesto não previsto no original inglês (Vest, 1989, p. 166). A viagem por mar de Hamlet, ordenada pelo Rei Claudius, é uma viagem para a morte. Talvez menos por ser tramada com esse fim do que pelo elemento aquático que dela participa. Já Bachelard destacava a compreensão imagética da morte como uma partida sobre a água (sentido que terá no complexo de Ofélia sua cristalização, como já vimos): “Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio.” (Bachelard, 1997, p. 77). E Foucault, ao estudar o fenômeno histórico da nau dos

⁴ Em seu estudo sobre as releituras de Ofélia na literatura francesa, James Vest refere um trecho do diário de Banville que registra que Baudelaire tinha uma série de litografias hamletianas feitas por Delacroix nos seus aposentos do Hotel Pimodan, seu espaço de escrita. (Vest, 1989, p. 168)

loucos e seu motivo simbólico, a *Stultifera Navis*, desenvolve o tema aproximando-se muito do que se passa em *Hamlet*:

confiar o louco aos marinheiros é com certeza evitar que ele ficasse vagando indefinidamente entre os muros da cidade, é ter a certeza de que ele irá para longe, é torná-lo prisioneiro de sua própria partida. Mas a isso a água acrescenta a massa obscura de seus próprios valores: ela leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica. Além do mais, a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca. (Foucault, 2013, p. 11-12)

Se Hamlet se salva da morte, retornando são e salvo de sua viagem para dar prosseguimento à sua vingança, será não só pelo sucesso de suas artimanhas, mas porque Ofélia vai de fato entregar-se às águas, expiando os pecados do amado e consumando um destino que partilhavam. Esse lance é de algum modo pressagiado por Hamlet ainda no início da peça. Ao se dar conta de que Ofélia ouviu o seu monólogo “Ser ou não ser”, dirige-se a ela, suplicando: “Ninfa, em tuas orações / Sejam lembrados todos os meus pecados.” (Shakespeare, 1997, p. 64). Aí já estão anunciadas a percepção de Ofélia como uma criatura das águas (Ninfa), como mais tarde se confirmará na descrição da cena de seu afogamento, e o seu papel de cumprir um desígnio a que Hamlet se furta: o “não ser”. A ele restará a vida porque a ela coube a morte, purificando-o com o seu sacrifício.

No poema de Baudelaire, o Letes, rio da morte e do esquecimento, corre dos próprios lábios de Ofélia; ela é a fera adorada, mas que pode matar, o seu colo tem flores venenosas, o seu leito é abismo; em suas saias, Hamlet quer “sepultar” sua fronte. Toda ela – sua “espessa crina”, seu corpo, suas vestes – se torna um apelo à morte que é desejo e prazer. Converte-se ela própria nas águas onde o amante deve mergulhar “como um predestinado; / Mártir submisso, ingênuo condenado”. Erotismo e morte confluem assim, numa unidade indissolúvel de que talvez a melhor interpretação visual seja a *Ophelia* de Millais.



Figura 9 - Sir John Everett Millais. *Ophelia*. Óleo sobre tela, 1852.

Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Of%C3%A9lia_\(pintura\)#/media/Ficheiro:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Of%C3%A9lia_(pintura)#/media/Ficheiro:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg)

Gerador de imensa polêmica quando foi exposto pela primeira vez, o quadro de Millais se detém num momento de crise do drama de Shakespeare, que os pintores até então tinham evitado representar. Millais pinta Ofélia se afogando, já imersa no rio, mórbida e bela, cercada de flores. A imagem tem uma inequívoca dimensão erótica: esquecida de si mesma, alheada de tudo, exposta ao olhar, Ofélia oferece seu corpo como objeto de contemplação, superfície de projeção do desejo: ela própria convertida em flor – mas flor desabrochada e decaída. Seus lábios entreabertos, como a ecoar uma última canção, são a cristalização visual de um silêncio sufocante, involuntário e imposto, sintoma da condição feminina num espaço social hostil; mas também o silêncio da morte. Predestinada, restava-lhe buscar refúgio na natureza, que a reabsorve como elemento da paisagem. Imiscuindo-se nas águas do rio, as ondas de sua cabeleira misturadas às suas ondulações, ela é já inseparável dessas águas, que são a consumação de seu destino. O que a tela ensina, valendo-se da beleza para tornar tolerável o sentido perverso, é que desejá-la é também desejar a morte.

A última estrofe do poema de Cesário Verde vai explorar essa ligação entre erotismo e morte. A cabeleira da amada se desdobra numa nova metáfora: “Ó mantos de veludo esplêndido e sombrio”. Embora a semelhança visual dê conta de justificar a metamorfose poética, a nossa viagem seguindo Ofélia pelas artes poderá trazer talvez uma explicação mais interessante. Além das telas representando Ofélia, Delacroix produziu uma série de litografias ilustrando cenas de Hamlet, tendo como base não o texto de Shakespeare, mas as encenações

da tragédia no Teatro Odéon de Paris, em 1827. Para essas apresentações, confluíram os jovens românticos franceses, ávidos por conhecer Shakespeare e o *Hamlet*, não mais na versão corrompida produzida para a *Comédie Française* por Ducis, em 1769, mas mais próximo do texto original e encenado por uma companhia inglesa, cuja estrela era o ator Charles Kemble. Ofélia era interpretada pela jovem atriz Harriet Smithson, que mais tarde se casaria com o compositor Hector Berlioz. Não é absurdo considerar que a experiência dessa turnê tenha sido decisiva para o surgimento da adaptação de Dumas e Meurice e, conseqüentemente, para as releituras hamletianas de Baudelaire e, mais tarde, Cesário Verde.

Apresentando-se diante de um público que, em sua maioria, não dominava o inglês e, portanto, não compreendia as falas da peça, a companhia de Charles Kemble valia-se extensamente do suporte de objetos, recurso valioso que auxiliava na comunicação do sentido da ação. Um desses objetos era um leque que Hamlet tomava a Ofélia durante a cena da peça dentro da peça. Meneando o leque de diversas formas, Charles Kemble exprimia as impressões que Hamlet tinha das reações de Claudius e Gertrude à sequência em *mise en abyme*, que denunciava o crime que haviam cometido. O fato de Alexandre Dumas referir-se a essa passagem como “a cena do leque” dá uma ideia clara da importância assumida pelo objeto, nunca mencionado no original de Shakespeare (Raby, 2003, p. 61). Mas o recurso que aqui nos interessa mais de perto era um adereço usado por Ofélia, quando, enlouquecida pela morte do pai, Polônio, e pela partida de Hamlet após tê-lo assassinado, adentra uma sala do castelo de Elsinore, cantando.

Pela tradição do teatro inglês, o principal elemento da performance dessa cena era o canto. A voz de Harriet Smithson, no entanto, não era o seu ponto mais forte, o que deve ter sido mais um motivo para que a atriz buscasse fazer de uma gestualidade emblemática o centro fulcral da ação. (Rhodes, 2008, p. 51). Harriet representou o delírio de Ofélia entrando no palco com os cabelos artisticamente desgrelhados, entremeados de fiapos de palha e cobertos por um longo manto negro que ela depunha langorosamente no chão.⁵ Assim Delacroix representou a personagem: ajoelhada, o corpo curvado parecendo mesmo prestes a cair, estendendo o seu manto. Segundo Kimberly Rhodes, que lê a gravura em seu estudo *Ophelia and Victorian Visual Culture*:

⁵ A performance despertou furor, transformando Harriet Smithson numa musa para o público. A adoração era tamanha que se lançou em Paris um penteado “à la Miss Smithson”. (Raby, 2003, p. 75)

Delacroix captura o movimento de Ofélia ao se inclinar para depor o manto de luto no chão, as dobras ecoando as ondas do seu cabelo [...]. Ofélia fita o manto com empatia, como se fosse uma pessoa, possivelmente numa referência aos versos ‘Está morto, foi embora; / Está morto, foi embora.’. O manto ondula diante dela como o riacho no qual mais tarde ela vai se afogar. (Rhodes, 2008: 51. Tradução nossa.)



Figura 10 - Eugène Delacroix. *Le Chant d'Ophélie* [O Canto de Ofélia]. Litografia, 1834
 Fonte: <https://www.bmimages.com/preview.asp?image=01393374001>

O manto adquire uma aparência fantasmal, representando a ausência do pai, motivo do luto que Ofélia de fato encena, deixando cair o pano como a um corpo que se depõe na cova. Mas o gesto é também, nessa queda sempre em suspenso, definitiva mas adiada, uma experiência do abandono de si mesma e um ensaio para a morte. Didi-Huberman observa tais sobreposições nos jogos infantis:

Quando uma criança brinca de *deixar cair* os objetos, não estará fazendo a experiência de um abandono em que se projetam, não apenas a ausência que ela teme e da qual ela mesma pode simetricamente ser o objeto, ‘abandonada’ pelos que a cercam, mas também, e correlativamente, a inércia em que lhe é indicado que todo objeto caído se torna um ‘resto assassinado’, uma imagem mortífera? (Didi-Huberman, 1998, p. 86)

A visualidade da imagem, obra de perda, signo de um vazio encarnado, provoca uma abertura, e uma ambivalência da forma informe desse manto, superfície transmutada em volume, que se faz paralelo visual dos cabelos da moça e prenuncia o seu afogamento no rio, que parece irromper, como uma corredeira, na cena interior. O espelhamento da figura

feminina e da mancha negra e volumosa do manto é facilmente perceptível: a postura inclinada do corpo se reproduz na posição do pano que se deixa cair: metamorfose projetada de uma Ofélia que em breve será uma cabeleira mergulhada na corrente.

Como uma releitura da gravura de Delacroix, que certamente inspirou também a Baudelaire, o poema de Cesário faz convergirem a cabeleira, as águas e o manto de uma Ofélia que, dispersando-se como personagem, converte-se em complexa construção imagética, formando-se (ou deformando-se) em declinações de analogia. Nesses signos em cadeia que resistem como restos ou rastros de uma história, a morte se inscreve: “Ó mantos de veludo esplêndido e sombrio, / Na vossa vastidão posso talvez morrer! [...] E quero asfixiar-me em ondas de prazer”, mas para dar sentido a uma experiência erótica do desejo que se funda no próprio canto, na musicalidade sugestiva das oscilações rítmicas de seus versos e de seu esquema rímico, na semântica deslizante de suas imagens: incompletas, no porvir, como um canto de sereia que se quer perseguir corrente abaixo.

Referências

- BACHELARD, G. *A Água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BLANCHOT, M. *O Livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.
- FOUCAULT, M. *História da Loucura: na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MACEDO, H. e RECKERT, S. *Do Cancioneiro de Amigo*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- MACEDO, H. Cesário Verde: o erotismo de humilhação. In: ---. *Trinta leituras*. Lisboa: Presença, 2006. p. 78-87.

RABY, P. *Fair Ophelia: a life of Harriet Smithson Berlioz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RHODES, K. *Ophelia and Victorian visual culture: representing body politics in the nineteenth century*. Aldershot and Burlington: Ashgate Publishing, 2008.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre; L&PM, 1997.

VERDE, C. *O Livro de Cesário Verde*. Poemas. (Edição e notas de Sérgio Faraco) . Porto Alegre: L&PM editores, 2008.

VEST, J. *The French face of Ophelia from Belleforest to Baudelaire*. Lanham: University Press of America, 1989.

OPHELIA'S TRESSES: PERFORMANCE, PAINTING, POETRY

ABSTRACT: The name Ophelia evokes a complex imagery that expands far beyond Shakespeare's dramatic text. Re-created in theatrical and cinematographic performances, in the plastic work of artists who represent it tirelessly and in the literature that obsessively reinvents it, the character is torn from a plot that perhaps reserves her a secondary role to assume autonomous status and incorporate a range of senses, sometimes antithetical, that will reflect much of the context that receives and reinterprets her, projecting values and ideals onto her. In this work, inserted in the project "Ophelia Metamorphoses: Portuguese crosses", we consider the poem "Meridional - Cabelos", by Cesário Verde, which dominant conceit – the hair of the beloved – reveals a trace of an Ophelia that transits between times and cultures, and concentrates fundamental aspects of the character and her destiny: fluidity, metamorphosis, eroticism and death. In a frank dialogue with Baudelaire, who in turn is in debt of the work of Delacroix and the interpretation of Harriet Smithson (the most famous Ophelia of the Parisian stages), Cesário Verde introduces through the poetic synecdoche a strikingly *fin-de-siècle* feminine profile – the belle dame sans merci – and establishes a space of delirious and synesthetic experience, very into the symbolist taste.

KEYWORDS: Cesário Verde, Ophelia, Intertextuality, Interart relations.