

DO AFOGAMENTO AO RENASCIMENTO: TRANSFICCIONALIDADE E RELAÇÕES INTERARTES EM “THE FATE OF OPHELIA”

FROM DROWNING TO REBIRTH: TRANSFICTIONALITY AND INTERART RELATIONS IN “THE FATE OF OPHELIA”

Jefferson Pereira Barreto

<https://orcid.org/0000-0001-9834-9670>

Tiago Marques Luiz

<https://orcid.org/0000-0003-4462-3050>

Resumo: A canção e o videoclipe *The Fate of Ophelia*, associados à persona artística de Taylor Swift, podem ser compreendidos a partir da articulação entre transficcionalidade e estudos interartes/intermedialidade. Com base na noção de transficcionalidade proposta por Richard Saint-Gelais (2005), Ofélia é tomada não apenas como referência intertextual a *Hamlet*, de William Shakespeare, mas como figura ficcional que atravessa diferentes obras, mídias e regimes estéticos, sendo deslocada e reconfigurada em novos contextos narrativos. A leitura parte dos primeiros segundos do videoclipe, nos quais se recria visualmente a pintura *Ophelia*, de Friedrich Wilhelm Theodor Heyser (1900), instaurando uma cadeia de mediações entre teatro, pintura, canção pop e mídia audiovisual. Para discutir esse trânsito entre linguagens artísticas, são mobilizados os estudos de Étienne Souriau (1983), Mario Praz (1982), Thaís Flores Diniz (2005) e Claus Clüver (2001), cujas contribuições permitem pensar as relações entre literatura, artes visuais, música e imagem em movimento. Defende-se que *The Fate of Ophelia* não apenas retoma a personagem shakespeariana, tradicionalmente associada à loucura, ao silenciamento, ao abandono e à morte por afogamento, mas reescreve seu destino trágico ao convertê-la em signo de sobrevivência, renascimento e disputa narrativa. Nessa perspectiva, a obra evidencia como figuras ficcionais consagradas pela tradição podem ser reativadas em novos sistemas culturais e midiáticos, tensionando representações históricas da dor feminina como bela, passiva e inevitável.

Palavras-chave: Taylor Swift; Ofélia; Transficcionalidade; Estudos interartes; William Shakespeare.

Abstract: The song and music video *The Fate of Ophelia*, associated with Taylor Swift's artistic persona, can be understood through the articulation of transfictionality and interarts/intermediality studies. Based on the concept of transfictionality proposed by Richard Saint-Gelais (2005), Ophelia is not only regarded as an intertextual reference to Hamlet by William Shakespeare but also as a fictional figure who traverses different works, media, and aesthetic regimes, being displaced and reconfigured in new narrative contexts. The analysis begins with the first seconds of the music video, in which the painting “Ophelia” by Friedrich Wilhelm Theodor Heyser (1900) is visually recreated, establishing a chain of mediations between theater, painting, pop music, and audiovisual media. To discuss this movement between artistic languages, the studies of Étienne Souriau (1983), Mario Praz (1982), Thaís Flores Diniz (2005), and Claus Clüver (2001) are mobilized, whose contributions allow for reflection on the relationships among literature, visual arts, music, and moving images. It is argued that *The Fate of Ophelia* not only reprises the Shakespearean character, traditionally associated with madness, silencing, abandonment, and death by drowning, but also rewrites her tragic fate by transforming her into a sign of survival, rebirth, and narrative contestation. From this perspective, the work demonstrates how fictional figures celebrated by tradition can be reactivated within new cultural and media systems, challenging historical representations of female suffering as beautiful, passive, and inevitable.

Keywords: Taylor Swift; Ophelia; Transfictionality; Interarts studies; William Shakespeare.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A personagem Ofélia, presente em *Hamlet*, de William Shakespeare, consolidou-se como uma imagem emblemática da dor feminina na tradição literária e artística ocidental. Associada ao silêncio, à loucura, ao abandono e à morte por afogamento, Ofélia transcendeu o drama shakespeariano, passando a circular por diversas linguagens e suporte artísticos, especialmente nas artes visuais. Obras como a pintura *Ophelia*, de Friedrich Wilhelm Theodor Heyser (1900), ajudaram a estabelecer uma iconografia reconhecível da personagem: o corpo feminino deitado sobre a água, cercado por flores, que evoca uma mistura de beleza, fragilidade, morte e contemplação.

No videoclipe *The Fate of Ophelia*, vinculado ao projeto artístico-musical de Taylor Swift, essa tradição visual é retomada nos primeiros segundos. A composição inicial apresenta uma figura feminina vestida de branco, reclinada sobre a água, cercada por flores, criando uma forte conexão visual com a obra de Heyser. Trata-se de uma imagem construída dentro de um projeto multimidiático e colaborativo, envolvendo diversos agentes, linguagens e recursos técnicos.

Este artigo tem como objetivo analisar como *The Fate of Ophelia* mobiliza a figura de Ofélia por meio de uma cadeia de mediações entre teatro, pintura, música pop e audiovisual. Especificamente, busca compreender de que modo os primeiros 11 segundos do videoclipe dialogam com a iconografia de Heyser e como essa aproximação visual se articula com a letra da canção. A análise busca determinar se a obra apenas reafirma signos tradicionais associados à personagem – como água, flores, melancolia, loucura e morte – ou se ela promove deslocamentos que criam novos sentidos dentro do universo da cultura pop contemporânea.

A hipótese que orienta essa investigação é a de que “The Fate of Ophelia” constrói-se a partir de uma tensão entre permanência e deslocamento: por um lado, ela evoca uma memória cultural consolidada de Ofélia, frequentemente reduzida à imagem da mulher que enlouquece e morre na água; por outro, elementos como a voz, o olhar, a performance e os recursos audiovisuais

podem promover uma inflexão nessa tradição, deslocando a personagem de uma postura meramente contemplativa para uma cena de enunciação ativa. Essa hipótese não é considerada como uma conclusão definitiva, mas como um problema crítico a ser explorado na análise da canção e do videoclipe.

Para desenvolver essa leitura, o artigo apoia-se em conceitos de transficcionalidade, estudos interartes, intermedialidade e metacriação. Com base em Richard Saint-Gelais, entende-se Ofélia como uma figura transficcional – uma personagem que atravessa diferentes obras e universos ficcionais, sendo reinterpretada e transformada em novos contextos culturais (Saint-Gelais, 2005). Essa abordagem permite perceber que a presença de Ofélia em *“The Fate of Ophelia”* não depende exclusivamente de uma relação direta com o drama de Shakespeare, mas também de uma rede de imagens, releituras e simplificações culturais que preservam signos como água, flores e morte, mesmo quando se afastam de sua complexidade original.

As relações entre literatura, pintura e mídia audiovisual vêm sendo discutidas à luz dos estudos interartes e intermedialidade. Autores como Souriau defendem que a comparação entre artes deve respeitar a especificidade de cada linguagem (Souriau, 1983); Praz evidencia a circulação de temas e motivos entre palavra e imagem, especialmente na poesia e pintura (Praz, 1982); Diniz aborda a tradução intersemiótica como passagem entre sistemas de signos distintos, buscando equivalentes funcionais (Diniz, 2005); Clüver amplia o entendimento ao tratar objetos interartísticos e intermediáticos como textos culturais que envolvem múltiplas linguagens (Clüver, 2001); Ramazzina-Ghirardi discute as relações entre mídias e suas estratégias comunicativas (Ramazzina-Ghirardi, 2022); e Gorrée enxerga processos de retomada e transformação como formas de metacriação – produções que reelaboram textos e imagens anteriores (Gorrée, 2016).

Metodologicamente, o artigo realiza uma análise qualitativa, comparativa e interpretativa da canção *The Fate of Ophelia* e dos primeiros 11 segundos do videoclipe. Essa análise organiza-se em três etapas: primeiro, retomar a configuração de Ofélia em *Hamlet*, especialmente sua relação com obediência, silêncio, loucura, flores e morte; segundo, observar como a pintura

de Heyser transforma essa morte narrada em uma imagem pictórica; e terceiro, examinar como a composição visual do início do videoclipe dialoga com essa tradição pictórica e se relaciona com a letra da canção, a performance e os recursos audiovisuais.

Nessa perspectiva, *The Fate of Ophelia* será interpretada não apenas como uma referência literária a Shakespeare, mas como um objeto multimidiático que participa de uma circulação cultural mais ampla da figura de Ofélia. Assim, a partir dessa cadeia de mediações, o artigo busca discutir de que modo a obra preserva, tensiona ou transforma os signos associados ao destino ofeliano, especialmente aqueles ligados à dor feminina, à beleza trágica, ao silenciamento e ao desaparecimento.

INTERARTES, INTERMIDIALIDADE E METACRIAÇÃO: CAMINHOS TEÓRICOS PARA A CIRCULAÇÃO DE OFÉLIA

A leitura de *The Fate of Ophelia*, canção e videoclipe associados à persona artística de Taylor Swift, exige um percurso teórico capaz de considerar a circulação de Ofélia entre diferentes linguagens, suportes e regimes de representação. A presença da personagem na obra não deve ser compreendida apenas como referência direta a *Hamlet*, de William Shakespeare, nem como simples citação visual da pintura *Ophelia*, de Friedrich Wilhelm Theodor Heyser. Trata-se, antes, de uma figura já sedimentada na cultura ocidental por uma longa cadeia de mediações literárias, pictóricas, musicais, audiovisuais e midiáticas. Nesse sentido, o interesse deste artigo não está em provar uma origem única para a referência, mas em examinar como determinados signos associados a Ofélia – a água, as flores, a melancolia, o corpo feminino reclinado e a morte – são retomados, reorganizados e deslocados em uma produção audiovisual contemporânea.

A noção de transficcionalidade, conforme formulada por Richard Saint-Gelais (2005), contribui para essa discussão desde que não seja tomada como prova automática de uma referência direta e exclusiva ao drama shakespeariano. Segundo o autor, dois ou mais textos apresentam uma relação transficcional quando compartilham elementos como personagens,

lugares imaginários ou mundos ficcionais. Embora possa ser compreendida como um ramo da intertextualidade, a transficcionalidade frequentemente encobre esse vínculo intertextual, pois não necessariamente cita ou reconhece suas fontes. Em vez disso, mobiliza cenários ou habitantes de uma ficção anterior como se existissem de maneira relativamente independente (Saint-Gelais, 2005, p. 612). Essa formulação é produtiva para o caso de Ofélia justamente porque permite compreendê-la não apenas como personagem pertencente a *Hamlet*, mas como figura ficcional que passou a circular culturalmente com relativa autonomia.

Essa autonomia, contudo, não significa identidade plena entre as diferentes aparições da personagem. Saint-Gelais observa que versões transficcionais podem ser compreendidas como contrapartes, isto é, como habitantes de mundos possíveis distintos, relacionados à figura de origem, mas não idênticos a ela (Saint-Gelais, 2005, p. 612). O autor também problematiza qual grau de semelhança seria necessário para que essa relação de contraparte se mantenha: quantas propriedades da personagem original podem ser modificadas, acrescentadas ou apagadas antes que a nova versão deixe de ser reconhecida como contraparte e passe a constituir outra entidade ficcional (Saint-Gelais, 2005, p. 613). Essa questão é relevante para a análise de *The Fate of Ophelia*, pois a obra não recupera a totalidade da Ofélia shakespeariana, mas aciona determinados signos historicamente associados a ela, como a água, as flores, a melancolia, a morte e o corpo feminino em suspensão.

A própria reflexão de Saint-Gelais impede uma leitura puramente semântica da transficcionalidade. O autor destaca que fatores contextuais e institucionais, como autoria e distinções entre ficção literária e ficção de massa, influenciam fortemente qualquer avaliação das relações transficcionais (Saint-Gelais, 2005, p. 613). Esse ponto é decisivo para o presente artigo, pois *The Fate of Ophelia* pertence a um regime de produção e circulação diferente daquele de *Hamlet* e da pintura de Heyser. Em produções vinculadas à cultura de massa, as considerações autorais não operam do mesmo modo que na literatura, e personagens, imagens e motivos tendem a

circular amplamente entre séries, filmes, quadrinhos, videocliques e outros meios (Saint-Gelais, 2005, p. 613). Assim, a presença de Ofélia na canção e no videoclipe não será tratada como retorno direto e íntegro à personagem de Shakespeare, mas como retomada de uma figura cultural já mediada por sucessivas reinterpretações.

Essa delimitação responde a um risco metodológico importante: para evocar Ofélia como mulher associada à água, à melancolia, às flores e à morte, não é necessário que uma obra contemporânea se apoie exclusivamente em uma leitura direta de *Hamlet*. A personagem tornou-se parte de um repertório cultural mais amplo, no qual sua imagem pictórica e midiática muitas vezes se sobrepõe ao texto dramático. Por isso, a transficcionalidade será empregada aqui como conceito auxiliar, voltado a compreender a circulação da figura ofeliana entre obras e mundos possíveis, e não como eixo único da análise. O centro do argumento recai sobre as passagens interartísticas e intermediáticas: da morte narrada em *Hamlet* à iconografia pictórica de Heyser, e desta à performance audiovisual de *The Fate of Ophelia*.

Esse trânsito entre palavra, imagem, música e audiovisual torna necessário recorrer aos estudos interartes. Souriau propõe uma estética comparada interessada no confronto entre procedimentos de diferentes artes, como pintura, escultura, arquitetura, poesia, dança e música (Souriau, 1983, p. 19). Para o autor, a questão central é compreender até onde podem ir as semelhanças, afinidades e diferenças entre obras pertencentes a sistemas artísticos distintos (Souriau, 1983, p. 13). Sua reflexão é importante porque permite observar a relação entre *Hamlet*, a pintura de Heyser e o videoclipe sem reduzir uma linguagem à outra.

Souriau também adverte contra aproximações vagas entre as artes. A comparação só se torna produtiva quando evita metáforas imprecisas e busca analogias estruturais observáveis, passíveis de descrição rigorosa (Souriau, 1983, p. 3). Outro ponto decisivo em sua reflexão é a defesa da especificidade de cada arte. O autor afirma que não se deve aceitar uma correspondência universal entre as artes como se todas fossem simplesmente traduzíveis em poesia; ao contrário, é preciso considerar cada arte em seu “idioma próprio” e

registrar também aquilo que se torna “intraduzível” na passagem de uma arte a outra (Souriau, 1983, p. 7). Essa perspectiva impede que a relação entre o texto dramático, a pintura e o videoclipe, seja tratada como equivalência direta. Cada forma reorganiza a figura de Ofélia segundo seus próprios procedimentos.

As relações entre literatura e artes visuais podem ser aprofundadas com Praz (1982). Ao retomar a tradição do *ut pictura poesis*¹, o autor discute o antigo paralelo entre poesia e pintura, mostrando como temas, motivos e procedimentos circularam historicamente entre palavra e imagem (Praz, 1982, p. 2-4). Essa contribuição permite compreender que a pintura de Ofélia não funciona como simples ilustração do texto shakespeariano. A morte da personagem, narrada em *Hamlet*, passa a adquirir nas artes visuais uma forma iconográfica reconhecível: o corpo feminino reclinado ou flutuante, a água, as flores, o vestido claro e uma expressão de serenidade ou abandono. Praz observa que, em determinados momentos históricos, pintura e poesia estabeleceram intensas trocas de temas e modos de representação, de modo que motivos poéticos puderam ser retomados pelos pintores e temas pictóricos puderam ser reelaborados por escritores (Praz, 1982, p. 10). É nesse campo de circulação entre palavra e imagem que se situa a tradição visual de Ofélia.

Nos primeiros 11 segundos do videoclipe de *The Fate of Ophelia*, a composição visual aproxima-se da pintura de Heyser ao apresentar uma figura feminina vestida de branco, deitada sobre a água e cercada por flores. Essa aproximação reinsere a tradição pictórica da personagem em outro regime artístico. A imagem deixa de pertencer exclusivamente ao campo da pintura e passa a integrar uma obra audiovisual marcada pela canção, pela montagem, pela performance, pela iluminação, pelo figurino e pela cultura pop. Nesse sentido, a reflexão de Praz (1982) contribui para compreender que o videoclipe

¹ *Ut pictura poesis* (“como a pintura, assim é a poesia”) é uma expressão de Horácio, presente na *Ars Poetica*, que estabelece uma aproximação entre poesia e pintura, sugerindo que ambas constroem representações por meios próprios e podem produzir efeitos estéticos comparáveis. A fórmula tornou-se referência recorrente para pensar as relações entre literatura e artes visuais.

estabelece não apenas uma relação literária com Shakespeare, mas também uma relação interartística com a história visual de Ofélia. A figura ofeliana aparece atravessada por camadas de representação: dramática, pictórica, musical e audiovisual.

As contribuições de Diniz (2005) também são produtivas para essa discussão, ainda que seu foco principal seja a relação entre literatura e cinema. A autora mostra que os estudos de adaptação não devem permanecer presos ao critério de fidelidade. Segundo ela, a análise das relações entre literatura e audiovisual deslocou-se da preocupação exclusiva com a correspondência entre obra literária e filme para questões ligadas à especificidade do meio, à intertextualidade, aos códigos culturais e ao papel da audiência (Diniz, 2005, p. 16-17). Essa perspectiva é fundamental para evitar que *The Fate of Ophelia* seja avaliado pela proximidade ou distância em relação a *Hamlet*. O que interessa é observar os procedimentos de transformação, condensação e deslocamento que ocorrem quando uma figura culturalmente reconhecida passa a operar em outro sistema semiótico.

Diniz retoma a adaptação como tradução intersemiótica, entendida como procura de equivalentes entre sistemas sógnicos distintos, isto é, a busca por um signo em outro sistema que exerça função semelhante àquela desempenhada no sistema de partida (Diniz, 2005, p. 19). No caso aqui discutido, a morte narrada de Ofélia, sua posterior fixação pictórica e sua retomada audiovisual não devem ser vistas como passagens transparentes entre linguagens. Cada deslocamento seleciona determinados elementos e deixa outros de lado. A água, as flores e a disposição horizontal do corpo podem funcionar como equivalentes visuais de uma memória cultural ofeliana, mas não esgotam a complexidade da personagem em Shakespeare.

A autora também destaca a relevância da hipertextualidade e da reciclagem para a compreensão das adaptações. Com base em Robert Stam (2000), Diniz (2005, p. 17) observa que os textos geram outros textos em um processo contínuo de transformação, transmutação e reciclagem, sem que seja possível estabelecer necessariamente um ponto de origem único e estável. Já ao retomar James Naremore (2000), a autora associa a adaptação

a uma teoria geral da repetição, que inclui a reciclagem, o *remake* e as diferentes formas de recontar narrativas (Diniz, 2005, p. 81). Essa perspectiva é especialmente relevante para o problema da origem da referência. Em vez de pressupor uma relação direta e exclusiva entre *Hamlet* e *The Fate of Ophelia*, a análise pode compreender o videoclipe como parte de uma rede mais ampla de retomadas e transformações culturais, na qual se cruzam Shakespeare, a pintura, a iconografia da mulher afogada e a cultura pop.

A passagem dos estudos interartes para a intermedialidade pode ser pensada com Clüver. O autor observa que os estudos interartes se consolidam quando a literatura comparada amplia seus objetos e passa a considerar textos não verbais, multimídia, performances e práticas culturais híbridas (Clüver, 2001, p. 336). Clüver também propõe uma ampliação da noção de texto. Para ele, os objetos dos estudos interartes não se limitam a textos verbais, mas incluem produções visuais, musicais, performáticas e intersemióticas, desde que possam ser compreendidas como estruturas significantes abertas à interpretação (Clüver, 2001, p. 338). Essa ampliação permite tratar o videoclipe não como complemento ilustrativo da canção, mas como objeto significativo em si, composto por imagem, som, performance, montagem, figurino, iluminação e enquadramento.

Clüver discute ainda categorias como écfrase, transposição intersemiótica e relações entre textos verbais e não verbais (Clüver, 2001, p. 354). A noção de intermedialidade aparece como desenvolvimento desse campo. O autor observa que o termo interartes passa a conviver com intermedialidade quando as análises deixam de se concentrar apenas nas relações entre artes e passam a considerar também mídias, suportes, sistemas de comunicação e condições de circulação (Clüver, 2001, p. 358). Essa passagem é decisiva para a análise de *The Fate of Ophelia*, pois o videoclipe não é apenas uma relação entre pintura e imagem em movimento, mas uma produção audiovisual inserida nos circuitos da música pop, das plataformas digitais, da performance midiática e da cultura de fãs.

Essa ampliação é desenvolvida por Ramazzina-Ghirardi. A autora observa que a intermedialidade se ocupa das relações entre diferentes mídias,

seus processos de configuração, suas estratégias comunicativas e seus impactos sociais (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 10). Ela também destaca que se trata de um campo em formação, marcado por diferentes propostas teóricas e pela diversidade de objetos analisáveis (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 14). Ao ultrapassar a delimitação tradicional dos estudos interartes, a intermedialidade incorpora objetos como quadrinhos, literatura, games, artes plásticas e novos gêneros audiovisuais e digitais (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 10-12). Essa perspectiva permite compreender o videoclipe como objeto híbrido, no qual a imagem pictórica de Ofélia é reconfigurada em um ambiente midiático de circulação massiva.

Ramazzina-Ghirardi também mostra que o termo intermedialidade apresenta múltiplos conceitos e usos, justamente porque envolve relações entre mídias e não apenas entre artes tradicionalmente reconhecidas (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 18-20). Entre as categorias discutidas pela autora estão transposição, combinação e referência intermediária, que indicam modos pelos quais uma mídia pode retomar elementos de outra e produzir novas configurações estéticas (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 24). No caso de *The Fate of Ophelia*, a composição inicial do videoclipe pode ser lida como referência intermediária à pintura de Heyser, pois evoca um arranjo visual reconhecível sem simplesmente transferi-lo de modo neutro para outro suporte.

A noção de metacriação, discutida por Gorfée, permite compreender esse processo como criação derivada, interpretativa e transformadora. A autora afirma que a intersemiose cria uma reprodução secundária e derivada do texto original, chamada de tradução intercódigo ou metacriação intermediária (Gorfée, 2016, p. 69). A metacriação refere-se a trocas interartísticas que produzem metatextos culturais – literários, musicais, gráficos, escultóricos, entre outros – nos quais se integram revisões explícitas e implícitas, comentários e interpretações do leitor, ouvinte, intérprete ou tradutor (Gorfée, 2016, p. 69).

Gorfée recupera a divisão jakobsoniana entre tradução intralinguística, interlinguística e intersemiótica, destacando que a tradução intersemiótica ou

transmutação consiste na interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais (Gorlée, 2016, p. 71). A autora afirma ainda que a metacriação corresponde à criação de textos “novos” a partir de textos “velhos”, em um processo no qual fontes e alvos podem se cruzar, sobrepor, dividir ou dissolver (Gorlée, 2016, p. 72). Essa formulação é produtiva para pensar a circulação de Ofélia, pois permite abandonar a ideia de uma fonte única e reconhecer um processo de sobreposição entre drama, pintura, canção e videoclipe.

Gorlée também observa que a interpretação não é passiva. O intérprete atua como mediador, explicador e recriador de sentidos, e o tradutor pode inventar significados a partir de uma visão artística ou ideológica (Gorlée, 2016, p. 75). No caso de uma obra multimidiática vinculada à cultura pop, essa recriação não deve ser atribuída a uma autoria individual isolada. O videoclipe resulta de um conjunto de decisões performáticas, visuais, técnicas e mercadológicas que envolvem direção, fotografia, figurino, edição, cenografia, atuação e circulação promocional. A análise, portanto, toma *The Fate of Ophelia* como objeto colaborativo organizado em torno da persona artística de Taylor Swift, e não como expressão de uma autoria única e absoluta.

A articulação entre esses conceitos permite compreender a presença de Ofélia em *The Fate of Ophelia* como parte de uma circulação cultural complexa. A transficcionalidade ajuda a pensar a relativa autonomia da personagem em relação ao texto shakespeariano, mas não constitui, sozinha, o eixo explicativo da análise. O centro do argumento está nas passagens entre artes e mídias: da morte narrada em *Hamlet* à iconografia pictórica de Heyser, e desta à performance audiovisual no videoclipe. Nesse percurso, a figura ofeliana é interartística porque circula entre literatura, pintura, música e audiovisual; é intermediária porque se reconfigura em diferentes suportes, técnicas e sistemas de signos; e é metacriativa porque resulta de uma retomada transformadora de materiais anteriores. Essa base teórica encaminha a análise não para a busca de uma origem única da referência, mas para o exame dos modos pelos quais uma imagem culturalmente reconhecível de Ofélia é preservada, tensionada e transformada no contexto da cultura pop contemporânea.

OFÉLIA EM *HAMLET*: OBEDIÊNCIA, EXPOSIÇÃO E MORTE NARRADA

Embora a aproximação visual mais evidente nos primeiros segundos de *The Fate of Ophelia* se estabeleça com a pintura *Ophelia*, de Friedrich Wilhelm Theodor Heyser, a tradição pictórica da personagem remete a elementos oriundos de *Hamlet*. Por isso, este tópico retoma a peça não para afirmar uma relação direta e minuciosa entre Shakespeare e o videoclipe, mas para identificar aspectos que contribuíram para a formação da memória cultural de Ofélia: a obediência, a vigilância masculina, a exposição de sua intimidade, a associação entre sofrimento e loucura, as flores e a morte por afogamento.

Neste artigo, essa retomada considera a tradução de José Roberto O'Shea do Primeiro *in-quarto* de 1603. A escolha é relevante porque essa versão apresenta uma estrutura mais breve, teatral e voltada à ação, na qual determinadas rubricas e soluções cênicas intensificam a visualidade da personagem. O próprio O'Shea observa que o Primeiro *in-quarto* é mais curto, mais direto e mais encenável do que as versões mais longas, privilegiando "mais ação e menos introspecção" (Shakespeare, 2013, p. 14-15). Essa característica afeta também a construção de Ofélia, cuja trajetória aparece marcada pela obediência, pela exposição pública, pela fragilidade social e pela vulnerabilidade diante dos discursos masculinos.

A retomada de *Hamlet*, portanto, funciona como etapa de reconstrução da matriz literária que alimenta, direta ou indiretamente, a tradição visual posterior. A pintura de Heyser não nasce de uma imagem neutra de mulher afogada, mas de uma personagem cuja morte é verbalmente narrada no drama shakespeariano e posteriormente transformada em iconografia pictórica. Nesse sentido, a análise da peça não pretende demonstrar que *The Fate of Ophelia* intertextualiza Shakespeare com a mesma precisão com que retoma Heyser; busca, antes, identificar os elementos dramáticos que ajudaram a compor o repertório cultural por meio do qual Ofélia se tornou reconhecível como figura da dor feminina, do silenciamento e da morte estetizada.

A leitura de Ofélia deve considerar, ainda, o lugar ocupado pelas personagens femininas no teatro shakespeariano. Vidal observa que tratar

dessas personagens não significa apenas “falar de mulheres”, mas lidar com questões de gênero, sociedade e política, uma vez que figuras como Ofélia, Julieta, Viola, Catarina, Desdêmona e Lady Macbeth convocam interpretações diversas e ainda abertas (Vidal, 2023, p. 16). No caso de Ofélia, essa complexidade se manifesta na tensão entre obediência e desamparo, desejo e repressão, fala e silenciamento. A personagem não deve ser reduzida à imagem da jovem que enlouquece por amor; sua trajetória decorre de uma rede de controles familiares, cortesãos e patriarcais que condicionam sua experiência subjetiva.

Em *Hamlet*, Ofélia aparece inserida em uma rede de relações marcada pela autoridade masculina. Filha de Polônio, irmã de Laertes e objeto do amor instável de Hamlet, ela tem sua conduta regulada por discursos que procuram controlar seu desejo, sua reputação e seu corpo. Sua experiência amorosa não é tratada como vivência íntima, mas como assunto familiar, moral e político. Ao devolver cartas e presentes de Hamlet por orientação paterna, Ofélia evidencia que sua relação amorosa já havia sido mediada por uma autoridade externa. A personagem age, mas dentro dos limites impostos pelo pai, que transforma sua intimidade em instrumento de vigilância e interpretação do comportamento de Hamlet.

Essa mediação torna-se ainda mais evidente quando Ofélia é utilizada como parte da estratégia de observação do príncipe. Seu corpo e sua fala passam a funcionar como meios para que os homens da corte leiam, testem e diagnostiquem Hamlet. A personagem, nesse contexto, não ocupa plenamente a posição de sujeito de sua própria experiência; antes, é deslocada para o lugar de evidência, sintoma ou instrumento. A dimensão afetiva de sua relação com Hamlet é subordinada às preocupações políticas e familiares que organizam a corte dinamarquesa.

A edição do Primeiro *in-quarto* traduzida por José Roberto O'Shea pode ser mobilizada aqui como apoio crítico, pois evidencia de modo particularmente intenso essa exposição da personagem. O tradutor observa que, nessa versão, Ofélia aparece ao lado do pai durante a leitura pública da carta amorosa de Hamlet, solução que acentua sua fragilidade e sua condição

de vítima diante de uma corte que transforma sua intimidade em espetáculo (Shakespeare, 2013, p. 20-21). Embora este artigo não tome o Primeiro in-quarto como texto-base exclusivo de *Hamlet*, essa observação é relevante porque explicita um aspecto central da tradição ofeliana: a personagem é reiteradamente vista, julgada e interpretada por outros.

Essa condição de obediência intensifica-se quando o amor de Hamlet passa a ser interpretado pelos homens da corte como possível causa de sua loucura. Ofélia, nesse contexto, deixa de ser sujeito de uma experiência afetiva e passa a funcionar como instrumento de investigação. Sua presença é mobilizada para decifrar Hamlet, não para compreender sua própria dor. O corpo feminino torna-se, assim, superfície de leitura para os interesses masculinos: Corambis, Cláudio e Hamlet projetam nela suas suspeitas, estratégias e violências.

O'Shea chama atenção para um aspecto específico da caracterização de Ofélia no Primeiro in-quarto: a personagem aparece literalmente ao lado do pai quando Corambis lê para o Rei e para a Rainha a carta amorosa enviada por Hamlet. Segundo o tradutor, essa alteração produz um efeito significativo, pois torna Ofélia "ainda mais frágil e vitimada" do que nas versões mais extensas, uma vez que ela é exposta à leitura pública da carta do amante diante da mãe e do padrasto deste (Shakespeare, 2013, p. 20-21). Sob o ponto de vista cênico, essa exposição reforça a condição submissa das mulheres em Elsinore, pois o sentimento de Ofélia é retirado da esfera íntima e transformado em prova diante da corte.

A cena em que Hamlet ordena que Ofélia vá para um "convento" acentua essa violência simbólica. Na tradução de O'Shea, a palavra *nunnery* aparece inicialmente como "convento", mas a nota explicativa registra seu duplo sentido na época de Shakespeare: "convento" e "bordel". Por isso, na última repetição, a tradução explicita "para um bordel, vai!" (Shakespeare, 2013, p. 99-101). A ambiguidade é decisiva: Ofélia é interpelada entre dois polos igualmente reguladores da sexualidade feminina, a castidade absoluta e a prostituição. Em ambos os casos, sua identidade é definida por uma lógica masculina que associa mulher, desejo e culpa.

A fala de Hamlet desloca Ofélia de sua individualidade para uma acusação mais ampla contra o feminino. Ao afirmar que a beleza pode transformar a honestidade em prostituição e que mesmo a castidade não escapa à calúnia, Hamlet converte Ofélia em emblema de uma desconfiança generalizada em relação às mulheres (Shakespeare, 2013, p. 99-101). A personagem é atacada não apenas como amante, mas como corpo feminino inscrito em uma ordem misógina. Seu sofrimento, portanto, não decorre apenas do abandono amoroso, mas da convergência entre luto, obediência, exposição e suspeita sexual.

A morte de Corambis agrava esse processo. Com o assassinato do pai por Hamlet, Ofélia perde a principal figura de autoridade que organizava sua vida, ainda que essa autoridade também operasse como forma de controle. Sua loucura, nesse sentido, não deve ser lida apenas como desvario amoroso, mas como resposta extrema a um sistema que lhe nega autonomia de fala e ação. Vidal afirma que as personagens femininas de Shakespeare carregam uma alternância entre força e vulnerabilidade, frequentemente associada a corpos explorados, amados, violentados ou habitados (Vidal, 2023, p. 22). Essa formulação é particularmente produtiva para pensar Ofélia, cuja subjetividade se desagrega justamente quando os discursos que a controlavam entram em colapso.

Após a morte do pai, Ofélia retorna à cena marcada pela desrazão, mas também por uma forma singular de expressão. No Primeiro in-quarto, sua entrada é fortemente visual e performática: ela surge “tocando alaúde, com os cabelos soltos e cantando” (Shakespeare, 2013, p. 147-149). Essa rubrica é especialmente importante para a análise interartística, pois transforma Ofélia em imagem cênica: corpo, música, gesto e aparência constituem sua presença. A loucura não é apenas dita; ela é performada. A personagem passa a existir como composição visual e sonora, o que antecipa sua posterior fixação pictórica.

As canções de Ofélia condensam luto, perda amorosa e morte. O’Shea observa, em nota, que o teor da canção alterna o lamento pelo amante e pelo pai (Shakespeare, 2013, p. 149). Essa alternância torna ambígua a dor da

personagem: ela lamenta Hamlet, Corambis ou a si mesma? A instabilidade da canção expressa justamente a desorganização de uma subjetividade que antes fora regulada por vozes externas. Quando sua fala já não obedece à ordem social da corte, ela passa a aparecer como canto, fragmento e símbolo.

A distribuição das flores reforça essa linguagem cifrada. Ofélia oferece arruda, margarida, alecrim, amor-perfeito e menciona as violetas que “murcharam” quando seu pai morreu (Shakespeare, 2013, p. 151-153). As flores funcionam como signos de memória, luto, desejo, arrependimento e perda. Se anteriormente sua fala era enquadrada pela autoridade paterna e pelo julgamento de Hamlet, agora ela se expressa por meio de uma rede simbólica que escapa parcialmente ao controle da corte. No entanto, essa voz só se torna possível quando já foi socialmente identificada como loucura.

A morte de Ofélia intensifica a dimensão visual da personagem. Ela não é encenada diretamente, mas narrada pela Rainha. Gertred relata que Ofélia fez uma guirlanda, sentou-se num salgueiro sobre um córrego, caiu quando o galho se rompeu e, durante alguns instantes, foi sustentada pelas roupas abertas sobre as águas, “sorrindo, qual sereia”, enquanto entoava velhas canções, até que os tecidos encharcados a arrastaram para a morte (Shakespeare, 2013, p. 157-159). Essa narração já contém os elementos que a pintura posteriormente fixará: água, flores, tecido, suspensão, canto, beleza e morte.

A cena mantém ainda a ambiguidade entre acidente e suicídio. No início do quinto ato, os coveiros discutem se Ofélia merece funeral cristão, e a nota de O’Shea observa que a realização de um enterro minimamente cristão confirma as insinuações relacionadas ao suposto suicídio da personagem (Shakespeare, 2013, p. 167). A dúvida é central para a permanência de Ofélia na tradição: ela morre entre passividade e gesto, acidente e escolha, vítima e sujeito impossível de ser plenamente compreendido.

Essa morte narrada, e não mostrada, é fundamental para a fortuna visual de Ofélia. O que a peça oferece como relato será posteriormente transformado em imagem pela pintura. A descrição de Gertred é quase pictórica: organiza a cena em torno do corpo feminino, da água, das flores e da suspensão entre

vida e morte. Desse modo, Ofélia passa de personagem silenciada no drama a imagem estetizada da morte feminina. Antes de chegar ao videoclipe de Taylor Swift, ela já atravessa um primeiro deslocamento interartístico: da palavra teatral à composição visual.

No sepultamento, Hamlet reconhece a morte da jovem com a exclamação “A bela Ofélia, morta!” e declara tê-la amado “igual a vinte irmãos” (Shakespeare, 2013, p. 167-169). Mesmo nesse momento, porém, o foco da cena se desloca rapidamente para a disputa entre Hamlet e Laertes. Ofélia permanece como centro simbólico da dor, mas não como sujeito da cena. Seu túmulo torna-se espaço de confronto masculino. A morte que deveria encerrar sua trajetória confirma, mais uma vez, sua condição de figura mediada por vozes, gestos e disputas alheias.

Assim, a Ofélia do Primeiro in-quarto de 1603 oferece uma base especialmente produtiva para a análise de *The Fate of Ophelia*. Na tradução de O’Shea, sua trajetória organiza-se em torno da obediência ao pai, da exposição pública, da violência verbal de Hamlet, da loucura cantada, das flores e do afogamento narrado. Com Vidal, essa trajetória pode ser compreendida dentro de um campo mais amplo de representações femininas em Shakespeare, marcado por tensões entre força e vulnerabilidade, subjetividade e controle, corpo e violência simbólica. Esses elementos serão retomados, deslocados e metacriados por Taylor Swift, especialmente nos primeiros 11 segundos do videoclipe, quando a imagem da mulher na água, cercada por flores, reinscreve a personagem em outro sistema artístico e midiático.

DA PALAVRA À IMAGEM E DA IMAGEM À CANÇÃO: A REESCRITA INTERARTÍSTICA DE OFÉLIA

A pintura de Friedrich Wilhelm Theodor Heyser realiza uma passagem decisiva da palavra à imagem. A morte de Ofélia, narrada em *Hamlet* e não encenada diretamente, converte-se em composição pictórica: a personagem aparece deitada sobre a água, vestida de branco, cercada por flores e envolta por uma vegetação escura. A cena transforma a ausência teatral – o

afogamento apenas relatado pela Rainha – em presença visual, oferecendo ao olhar o corpo de Ofélia como imagem fixa.

Esse deslocamento pode ser compreendido a partir das relações entre literatura e artes visuais. Praz observa que temas, motivos e procedimentos circularam historicamente entre palavra e imagem, especialmente no antigo paralelo entre poesia e pintura (Praz, 1982, p. 2-4). No caso de Ofélia, essa circulação é decisiva: a personagem shakespeariana, cuja morte chega ao público por meio da narração, adquire nas artes visuais uma forma iconográfica reconhecível. A pintura de Heyser não apenas ilustra Shakespeare; ela interpreta sua personagem e contribui para fixar uma leitura específica de Ofélia como corpo feminino belo, silencioso e entregue à água.

A composição também acentua a estetização da morte feminina. A violência do afogamento é filtrada pela delicadeza do vestido branco, pela suavidade das flores e pela serenidade do rosto. O corpo não aparece em luta contra a morte, mas suspenso entre sono e desaparecimento. Como lembra Souriau, a comparação entre as artes deve respeitar a especificidade de cada linguagem, pois literatura e pintura não produzem sentido pelos mesmos meios (Souriau, 1983, p. 7). Em Heyser, a cena verbal de *Hamlet* é selecionada, condensada e reorganizada em imagem.

Essa visualização, contudo, não é neutra. Ao tornar Ofélia visível, a pintura também a fixa em uma determinada posição simbólica. A personagem que, em *Hamlet*, sofre os efeitos da obediência, da vigilância, do luto e do silenciamento passa, na tradição pictórica, a ser lembrada sobretudo como corpo belo na água. A morte narrada transforma-se em imagem estética; a subjetividade fragmentada da personagem cede lugar à visualidade de seu corpo. Desse modo, Heyser participa da consolidação de um imaginário no qual Ofélia se torna figura da mulher trágica: sensível, passiva, silenciosa e destinada ao desaparecimento.



Figura 1: A Ofélia pictórica de Heyser e a releitura de Swift.

Fonte: elaboração pelos autores a partir da pintura *Ophelia*, de Friedrich Wilhelm Theodor Heyser, e de print do videoclipe “*The Fate of Ophelia*”, de Taylor Swift.

A comparação entre as duas imagens evidencia que a releitura de Swift não se limita à reprodução da composição pictórica. A disposição horizontal do corpo, o vestido branco, a água, as flores e a vegetação escura mantêm a reconhecibilidade da referência a Heyser; contudo, a imagem audiovisual desloca elementos centrais da pintura. Em Heyser, Ofélia aparece de olhos fechados, entregue à água e integrada à paisagem, como corpo silencioso e contemplável. Na cena inicial de Swift, embora o corpo permaneça reclinado e cercado pelos mesmos signos visuais da morte ofeliana, o olhar da artista rompe a passividade da composição original. A figura não está simplesmente

apagada ou absorvida pela água; ela encara a câmera e, com isso, devolve o olhar ao espectador.

Esse detalhe altera a economia simbólica da imagem. A Ofélia pictórica é oferecida à contemplação como corpo morto ou em vias de desaparecer; a Ofélia performada por Swift, ao contrário, introduz uma tensão entre morte encenada e presença ativa. A pintura estabiliza o mito visual da mulher bela e silenciosa na água; o videoclipe reativa esse mito para deslocá-lo. A personagem continua cercada pelos signos tradicionais de sua tragédia, mas já não está plenamente submetida a eles. A presença do olhar, da câmera, da performance e da voz musical desloca a cena do campo da contemplação fúnebre para o da encenação crítica.

Nesse ponto, a operação de Swift ultrapassa a simples citação visual. A imagem pictórica é retomada para ser deslocada. Em Heyser, Ofélia é corpo contemplado; no videoclipe, a figura ofeliana é encarnada por uma artista que também canta, narra e performa. A passagem da pintura ao audiovisual altera, portanto, a condição simbólica da personagem. A Ofélia pictórica está imóvel, silenciosa e entregue à água; a Ofélia reconfigurada por Swift emerge no interior de uma obra marcada pela voz, pela temporalidade musical e pela possibilidade de reescrita.

Essa reescrita aparece de modo explícito na letra. A voz lírica afirma: “I might’ve drowned in the melancholy”, aproximando sofrimento psíquico e afogamento. A morte de Ofélia é convertida em metáfora emocional. Em seguida, a expressão “saved my heart from the fate of Ophelia” transforma o destino da personagem em memória cultural compartilhada. Não é necessário recontar toda a peça para que o ouvinte reconheça os signos mobilizados pela canção: afogamento, melancolia, loucura, sepultura, fantasia amorosa e morte. A Ofélia de Shakespeare morre; a narradora de Swift aproxima-se desse destino para afirmar sua sobrevivência.

Esse procedimento pode ser compreendido pela noção de *transficcionalidade* de Saint-Gelais. Em “The Fate of Ophelia”, Ofélia não é apenas citada; ela é tratada como figura cultural disponível para novas reinscrições. Seu destino pode ser evocado, temido, recusado e reescrito.

A segunda estrofe reforça esse processo ao apresentar Ofélia como “the eldest daughter of a nobleman” e associar sua fantasia amorosa a uma experiência hostil e venenosa. A canção condensa a trajetória shakespeariana em uma imagem pop-gótica: nobreza, fantasia, amor destrutivo e perda da razão. Essa condensação não pretende reproduzir fielmente *Hamlet*, mas operar por seleção, intensificação e deslocamento. A personagem é reconhecível por seus traços culturais mais persistentes, embora reapareça em outro sistema simbólico.

A partir da teoria dos mundos possíveis, Saint-Gelais observa que versões transficcionais podem ser entendidas como contrapartes: habitantes de mundos ficcionais distintos, próximos da figura de origem, mas não idênticos a ela (Saint-Gelais, 2005, p. 613). A Ofélia mobilizada por Swift pode ser lida, nesse sentido, como uma contraparte contemporânea da personagem shakespeariana. Ela não substitui a Ofélia de *Hamlet*, nem a Ofélia pictórica de Heyser, mas se soma a essa cadeia de aparições, preservando signos reconhecíveis – água, loucura, melancolia, amor e morte – para reorganizá-los em uma narrativa de sobrevivência emocional.

A letra também mobiliza imagens de aprisionamento e libertação. A narradora afirma ter permanecido “alone in my tower”, enquanto a figura amorosa a retira simbolicamente da sepultura. A torre, a cova e o afogamento compõem uma sequência de espaços de clausura: altura isolada, subterrâneo funerário e profundidade aquática. Em todos eles, a voz lírica aparece em risco de desaparecimento. O resgate amoroso, nesse sentido, não é apenas romântico; é simbólico. Ele retira a narradora do lugar culturalmente reservado à mulher trágica: a solidão, a loucura, a morte bela e silenciosa.

A ponte da canção aprofunda o diálogo com *Hamlet*: “’Tis locked inside my memory / And only you possess the key”. A formulação remete à cena entre Ofélia e Laertes, na qual a personagem associa memória e chave ao conselho recebido do irmão. Em Swift, porém, essa imagem é deslocada. Aquilo que em Shakespeare pertence ao campo da advertência familiar e do controle moral passa a integrar uma gramática amorosa de intimidade,

segredo e acesso emocional. A memória de Ofélia é retomada, mas reorganizada em outro regime afetivo.

A diferença central está no desfecho simbólico. A Ofélia shakespeariana é arrastada pela água; a narradora de Swift afirma estar “no longer drowning and deceived”. A repetição do campo semântico do afogamento serve, portanto, para marcar uma ruptura. A canção reconhece a força do mito trágico, mas recusa sua conclusão. O destino de Ofélia aparece como ameaça, não como fatalidade. Nesse sentido, a obra transforma uma imagem de morte em narrativa de sobrevivência.

Essa operação pode ser compreendida como metacriação intermediária. Para Gorlée, a intersemiose produz uma reprodução secundária e derivada do texto original, chamada de tradução intercódigo ou metacriação intermediária (Gorlée, 2016, p. 69). Em *The Fate of Ophelia*, a figura ofeliana é deslocada para a linguagem da canção pop e do videoclipe, mas essa transformação não deve ser entendida como superação simples da passividade associada à personagem shakespeariana. A água, as flores, a melancolia e a morte são retomadas para construir outro percurso; contudo, a sobrevivência enunciada na letra depende de uma instância amorosa que salva a narradora do “destino de Ofélia”.

Essa dimensão é decisiva para evitar uma leitura excessivamente celebratória da canção. Quando a voz lírica afirma que seu coração foi salvo do destino de Ofélia, a fuga da morte, da loucura e do afogamento não aparece como resultado exclusivo de uma agência feminina autônoma, mas como efeito de uma intervenção afetiva externa.

A mulher que se afoga permanece como fantasma cultural, mas a narradora da canção ocupa uma posição ambígua diante desse legado: não desaparece como a Ofélia tradicional, mas tampouco se apresenta como sujeito plenamente autônomo de sua salvação. A releitura mantém os signos do destino ofeliano para transformá-los em matéria de sobrevivência simbólica, ainda que essa sobrevivência permaneça condicionada pela lógica romântica do resgate.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *The Fate of Ophelia*, canção e videoclipe associados à persona artística de Taylor Swift, revela como a figura de Ofélia ultrapassa os limites de *Hamlet* e se reintegra em diferentes linguagens artísticas e mídias. Ao longo do estudo, constatou-se que a personagem de Shakespeare não aparece na canção ou nos primeiros 11 segundos do videoclipe apenas como uma referência literária, mas como uma figura que circula entre teatro, pintura, música pop e audiovisual.

Em *Hamlet*, Ofélia é construída dentro de uma rede de obediência, vigilância e silenciamento. Como filha, irmã e amante, ela é moldada por discursos masculinos que controlam seu corpo, desejos e reputação. Sua morte, narrada pela Rainha sem uma encenação direta, reforça essa mediação: Ofélia desaparece da ação dramática e retorna como uma imagem verbal marcada por água, flores, tecidos, canto e afundamento.

A pintura de Friedrich Wilhelm Theodor Heyser transforma essa narrativa de morte em uma imagem contemplativa. Nela, Ofélia é apresentada como um corpo belo, imóvel e silencioso, entregue à água e cercado por flores. Essa composição não apenas ilustra Shakespeare, mas também fixa uma interpretação da personagem como símbolo da mulher trágica, frágil e estética na sua dor. Assim, a violência do afogamento é convertida em uma beleza visual, e a subjetividade fragmentada da personagem dá lugar à contemplação do seu corpo.

Essa Ofélia, mediada pela tradição pictórica, retorna no videoclipe. Nos primeiros segundos, a composição visual dialoga diretamente com a pintura de Heyser, mas essa relação vai além da simples reprodução. A imagem é deslocada para o campo da performance audiovisual, onde corpo, olhar, voz, música e enquadramento modificam o significado simbólico da personagem. Diferentemente da Ofélia pictórica, silenciosa e integrada à paisagem, a figura performada no videoclipe devolve o olhar ao espectador e passa a integrar uma narrativa marcada pela voz e pela possibilidade de sobrevivência.

A letra da canção reforça esse deslocamento ao transformar o “destino de Ofélia” em uma metáfora de ameaça emocional: afogamento na

melancolia, aprisionamento, purgatório, sepultura, engano e morte simbólica. No entanto, esse destino não é apresentado como uma fatalidade irremediável, mas como um risco que pode ser evitado por uma intervenção amorosa. A narradora se aproxima da figura trágica para marcar uma diferença: ela não se afoga, não desaparece, não se reduz a uma imagem silenciosa. Assim, a Ofélia de *The Fate of Ophelia* é uma figura contemporânea, reconhecível por signos tradicionais, mas reorganizada em uma narrativa ambígua de resgate e sobrevivência.

A operação central da obra consiste na articulação entre repetição e ruptura. Ela preserva signos reconhecíveis da tradição ofeliana – água, flores, melancolia, loucura, morte, corpo feminino em suspensão – mas os reinventa sob um novo significado. O destino de Ofélia continua sendo um fantasma cultural da mulher que se afoga, enlouquece e desaparece; contudo, em *The Fate of Ophelia*, esse destino deixa de ser uma fatalidade consumada e passa a ser uma ameaça que pode ser evitada por uma intervenção amorosa. Essa mudança não elimina a passividade feminina, mas a reconfigura: a voz lírica sobrevive, embora sua sobrevivência permaneça dependente da lógica do resgate.

Assim, o videoclipe demonstra como figuras literárias consagradas continuam a circular na cultura contemporânea, sendo apropriadas, deslocadas e ressignificadas por novas práticas artísticas e midiáticas. Ao revisitar Ofélia, a obra não apenas presta homenagem a Shakespeare ou Heyser, mas também participa de uma longa tradição de representações da dor feminina, tensionando seus modos de permanência. A figura, antes associada ao silêncio, à tragédia e ao desaparecimento, retorna na obra como imagem, voz e performance. O gesto mais significativo é justamente esse movimento: não negar a tragédia, mas recusá-la como destino único, embora essa recusa permaneça marcada pela ambivalência do resgate amoroso.

REFERÊNCIAS

- CLÜVER, C. Estudos interartes: introdução crítica. In: BUESCU, H. C.; DUARTE, J. F.; GUSMÃO, M. (orgs.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001. p. 333-362.
- DINIZ, T. F. N. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- GORLÉE, D. L. Metacriações. In: AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. (orgs.). *Tradução, transposição e adaptação semióticas*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016. p. 69-135.
- HEYSER, Friedrich Wilhelm Theodor. *Ophelia*. 1900. Pintura. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich_Wilhelm_Theodor_Heyser_-_Ophelia.jpg. Acesso em 28 mai 2026
- PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1982.
- RAMAZZINA-GHIRARDI, A. L. *Intermedialidade: uma introdução*. São Paulo: Contexto, 2022.
- SAINT-GELAIS, R. Transfictionality. In: HERMAN, D.; JAHN, M.; RYAN, M. L. (ed.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London/New York: Routledge, 2005, p. 612-613.
- SHAKESPEARE, W. *O primeiro Hamlet*: in-quarto de 1603. Organização e tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2013.
- SOURIAU, É. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1983.
- SWIFT, T. *The Fate of Ophelia*. 2025. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ko70cExuzZM>. Acesso em: 28 mai 2026
- VIDAL, N. *As mulheres em Shakespeare*. Belo Horizonte: Relicário, 2023.