

RAINHAS DA NOITE: “O BELO HORRÍVEL ROMÂNTICO” E A IMAGEM DA MONSTRUOSIDADE FEMININA EM EMILY DE *A NOIVA CADÁVER*

Adriana Carvalho CONDE*

■ **RESUMO:** Consideramos a imagem de Emily, personagem do filme de animação *A Noiva Cadáver*, de Tim Burton, a partir do motivo da *Lady of Darkness*, personagem musa, “amada morta”, que se manifesta no amalgama entre o grotesco e o sensível, conectada às figuras da obra ficcional de Edgar Allan Poe e o modelo de personagem feminina mórbida de seus contos *unheimlich*, dentro da perspectiva dos estudos de gênero sobrepostos ao gótico. As personagens se aproximam entre si, cujas imagens são arquetípicas e reverberam um imaginário que ultrapassa os limites do tempo e do espaço. A discussão propicia a compreensão da composição imagética da personagem feminina gótica, por meio de Emily, cuja perspectiva encontra raízes em uma tradicional maneira de representação do feminino. Este modelo de representação fornece a chave interpretativa, beneficiando a discussão sobre os modos de projeção da imagem da mulher inanimada, em sua representação verbal e visual.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Feminino. Gótico. Literatura.

Influenciado pela estética gótica, Tim Burton resgata, com a personagem Emily, em *A Noiva Cadáver* (Mike Johnson e Tim Burton, Laika/Warner, EUA./GB, 2005), a ideia propagada por Poe ao declarar, em “The Philosophy of Composition”, que “*The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world*” / a morte, pois, de uma bela mulher é, sem dúvida, o tema mais poético do mundo” (POE, 1846 apud DRABBLE, 2000, p. 800). Esta declaração passou a ser a chave interpretativa, que instrumentaliza esta investigação, a qual propõe descrever as nuances do arquétipo feminino da Rainha da Noite, a *Lady of Darkness*, na figura de Emily, uma noiva cadáver.

A fim de comparar e refletir sobre o tema da *Lady of Darkness*, destacamos a personagem Emily inter-relacionada a outras personagens burtonianas como Victoria Winter (Josette Dupret) de *Sombras da Noite* (2012), em um claro diálogo

* UFSM – Universidade Federal de Santa Maria – Centro de Artes e Letras – Departamento de Pós-Graduação – Santa Maria – RS – Brasil. 97105-900 – conde_adriana@hotmail.com.

com as personagens mórbidas, Berenice, Ligeia e Morella, entre outras personagens dos contos de horror de Edgar Allan Poe e da literatura em geral, pois, assim como as personagens de Burton, elas também se tornaram fantasmas persecutórios na vida de seus pares ficcionais.

Definir o aparecimento da *Lady of Darkness* nos filmes de Tim Burton, em interface às personagens de Poe, possibilita relacioná-lo à maneira tradicional de representar a mulher e o feminino na literatura e no cinema, demonstrando que o cineasta segue as convenções propostas pelo movimento estadunidense conhecido como *American Gothic*, ou seja, a Ficção Gótica Americana.

Em *The Romantic Agony* (1960), Mario Praz descreve o Romantismo como um movimento estético que teve início na Inglaterra do século XVIII, com a publicação de obras como as de Byron, Shelley, Tennyson, Keats, Bram Stoker e epitomiza o que propõe sobre o movimento romântico, tendo a Medusa como chave iconográfica para a interpretação do Romantismo.

Como forma de ilustrar o tema da Medusa, Praz utiliza passagens de Goethe e Shelley e se posiciona, afirmando que o Romantismo é o período em que desponta a fascinação pelo que é abominável, assim como é fascinante aos românticos góticos a cabeça monstruosa da Medusa: “Esta cabeça de mulher cortada com olhos vidrados, esta horrível e fascinante Medusa, seria o objeto de desejo “dark” dos Românticos e dos Decadentistas através de todo o século” (PRAZ, 1960, p. 26).

Do mesmo modo, Praz enfatiza o destaque dado pelas obras românticas à melancolia, por meio da utilização de cenários oníricos, apocalípticos, além de míticos, evidenciando um retorno ao passado medieval europeu, no qual apoiavam sua subjetividade e em temas que são largamente explorados por Coleridge, Byron e Shelley na literatura inglesa e por Poe na literatura norte-americana. Ele esclarece a relação do Romantismo norte-americano com os escritores Wordsworth e Coleridge, porém o Romantismo norte-americano é contornado pelas ideias nacionalistas, uma vez que o surgimento da estética romântica e o despertar da consciência nacional americana coincidem (PRAZ, 1960, p. 28).

Allan Poe e Tim Burton exploram os mesmos tópicos e convenções da estética Gótica num claro diálogo e intertextualidade, demonstrando que o diretor estava em contato com a tradição da literatura de horror inglesa e norte-americana e não retoma o tema da *Lady of Darkness* de forma gratuita em sua filmografia.

Em um breve panorama referente à representação da mulher na literatura e na arte, no século XIX, nota-se a incidência da reprodução da imagem da mulher, em estado degenerativo, doente ou morta, vindo a tornar-se um ícone da mulher virtuosa neste período. Do mesmo modo, é válido pensar que as convenções Góticas mantiveram a estratégia de representação de um feminino decadente, que é idealizado por personagens masculinos excêntricos, isolados em um mundo interior, caracterizado por devaneios e perturbações. São personagens que possuem a clara sensação de desajuste e de não pertencimento ao mundo no qual vivem.

Geralmente, nas histórias, os personagens masculinos apresentam-se com um gosto voltado para a prática da necrofilia, cuja figura feminina torna-se uma espécie de fantasma ou sombra perturbadora.

Demonstra-se, nas obras assinaladas pela estética Gótica, o fascínio suscitado pela conexão entre a beleza e a morte na figura da mulher, musa romântica em decomposição, rainhas da noite e da escuridão. Embora haja muitos autores românticos que exploram o tema da *Lady of Darkness*, Allan Poe é, reconhecidamente, o autor que mais o explorou, sendo considerado pela crítica como o escritor romântico que mais representou a mulher morta em sua obra ficcional.

Poe apresenta sua musa morta por meio da imagem da personagem Morella, no conto de 1835. Somos levados pela trama melancólica da história, cujo tema aborda os mistérios da morte e da ressurreição.

Morella é uma personagem intrigante, cuja inteligência e erudição aterrorizam o narrador-personagem do conto homônimo, a ponto de ele desejar que ela morresse. Dotada de uma erudição invejável, estudiosa do ocultismo e dos fenômenos paranormais, Morella provoca em seu esposo-narrador o temor dos homens: a perda de controle sobre o comportamento das mulheres. Morella passa a causar repulsa em seu marido após um breve contato físico. Desde então, o esposo começa a desejar-lhe a morte. Assim, o narrador-personagem expõe seu desejo:

Poderei dizer então que ansiava, com desejo intenso e devorador pelo momento da morte de Morella? Ansei; mas o frágil espírito agarrou-se à sua mansão de argila por muitos dias, por muitas semanas, por meses penosos, até que meus nervos torturados obtiveram domínio sobre meu cérebro e me tornei furioso com a com demora e com o coração de um inimigo, amaldiçoei os dias, as horas e os amargos momentos que pareciam ampliar-se cada vez mais, à medida que sua delicada vida declinava como as sombras ao do morrer do dia. (POE, 2017, n.p.).

Antes de morrer, Morella tem uma filha que deixa aos cuidados do marido. Ele desenvolve uma obsessão pela própria filha, a quem tinha como a reencarnação de Morella, sua esposa. Anos depois, convicto da semelhança entre a mãe e filha, o pai resolve batizar a menina com o mesmo nome da esposa falecida, porém a menina morre durante o batizado. O pai, então, leva-a para a mesma tumba onde estava enterrada a primeira Morella, porém o túmulo estava vazio, o que perturba demais o pai.

No entanto, no conto “Ligeia”, publicado em 1838, a personagem feminina repete os padrões góticos, na caracterização da *Lady of Darkness*, que, segundo Catherine Carter (2003), no artigo “*Not a Woman’: The Murdered Muse in Ligeia*”, percebe-se a incidência de características similares, as quais marcam a personificação das personagens femininas de Poe. Ela afirma que: “Todas as mulheres possuem

cabelos pretos da cor de corvos, embora os únicos fios de cabelos de Berenice tornaram-se amarelo vívido quando ela estava em declínio” (CARTER, 2003, p. 9).

A personagem Ligeia/Rowena intriga por ser uma combinação entre espírito e corpo, acentuando o platonismo do personagem-narrador que idealiza o espírito e corrompe o corpo.

A morte da amada não o livra da obsessão, pois mesmo reencarnada em Rowena, Ligeia continua a ser percebida como um fantasma, a atormentar os pensamentos do narrador, que não se revela na história.

A história tem início com o narrador alegando não lembrar como conheceu Ligeia: “Juro pela minha alma que não posso lembrar-me quando, ou mesmo precisamente, onde, travei, pela primeira vez, conhecimento com Lady Ligeia” (POE, 2017, n.p.). No entanto, descreve a jovem em toda sua beleza, lembrando, inclusive, que se movia feito uma sombra.

Carter (2003, p. 4), em uma leitura junguiana da personagem, sugere a existência de uma espécie de *anima* na figuração de Berenice, Morella e, também, Madeleine Usher, as quais revelam algo ao leitor a respeito da visão de Poe referente ao feminino e sobre a mulher real. As personagens de Poe possuem, segundo ela, características que aparentam ser “algo inerentemente feminino”, como elemento de sua própria natureza, tal como ocorre com Ligeia, que é delineada como uma figura “vingativa e aterrorizante”, cuja ideia sobreposta, reflete a perspectiva de Poe sobre o feminino.

Ligeia, segundo Carter (2003, p. 4), “*is not a woman*”, se a enxergarmos como musa, se, ao observarmos a figura da personagem, tivermos em vista que se trata de uma entidade fictícia, compreenderemos o uso do gótico por Allan Poe na composição da imagem da personagem. Carter sugere que: “Se lidarmos com a probabilidade de que Ligeia “não é uma mulher” ou, se entendermos o uso do gótico por Poe, poderá nos ajudar a lembrar de que seu gênero [feminino] não é necessariamente a pista mais forte para sua natureza” (CARTER, 2003, p. 4).

Carter insiste na suposição de que a feminilidade de Ligeia não é seu principal atributo, pois a natureza da personagem como musa é ignorada, podendo incorrer em interpretações imprecisas. Ela afirma que: “Ver Ligeia como musa é importante, no contexto da discussão em andamento sobre gênero nos contos de Poe, e isso afeta nossa classificação do gótico de Poe” (CARTER, 2005, p. 17). Para ela, as mulheres de Poe, como Ligeia, vibram entre ser por um lado “esmagadoramente atrativa e por outro aterrorizante e destrutiva”, e afirma: “Eu acredito que Ligeia não seja outra porque *ela* é necessariamente e inerentemente feminina; ela é construída como feminina, porque o que ela representa é muito diferente - e (na palavra de Poe) estranhamente” (CARTER, 2003, p. 3).

Na visão de Carter, a personagem é apresentada como feminina em diversos aspectos. Ela é bonita, apesar de estranha, ela é desejável e desejada, objetificada pelo narrador, sendo que mais amedronta o narrador do que efetivamente o atrai, o

que torna impossível não pensar que essas figuras não estejam dizendo algo sobre a visão de Poe sobre o feminino.

A predileção de Allan Poe e a presença constante da “amada morta” nas histórias de horror, nos anos 1800, demonstram que os escritores desenvolveram verdadeira obsessão pela representação do corpo inanimado das mulheres em suas narrativas, as quais, segundo Ruth Silviano Brandão em *Mulher Ao Pé da Letra: a personagem feminina na literatura*, “existem no fio narrativo, desde os mais diversos lugares, preenchendo espaços e fazendo-se suportar pelas diversas personagens” (BRANDÃO, 2006, p. 79).

Cultua-se a representação da mulher morta desde a descrição das Musas da Mitologia, de Beatriz de Dante, de Laura de Petrarca e de Julieta de Shakespeare, esta última, segundo Brandão, configura a Dama morta, cuja presença, onipotente, emana uma imagem poderosa, representando o que chama Brandão (2006, p. 81) de “um lugar vazio [...] funcionando como objeto alucinado pelo outro”.

Brandão (2006) afirma que a representação da *Lady of Darkness*, na literatura, é como uma “morte metafórica” que assume “o lugar vazio, da imobilidade que é aquele do fetiche, que para negar o vazio, o nada, tem paradoxalmente as características de coisa sempre igual, logo, morta” (BRANDÃO, 2006, p. 86). Ela faz a seguinte constatação: “É evidente que em certos textos, uma personagem pode ser o suporte das fantasias ou fantasmas que nele se corporificam, de forma evidente, preenchendo, assim, determinada função na narrativa” (BRANDÃO, 2006, p. 71-74).

No prefácio de *Over Her Dead Body: death, femininity and aesthetic*, Elisabeth Bronfen (1992, p. xi) inicia a discussão em torno da união entre a beleza da mulher e a morte por meio da análise dessas representações na narrativa e nas artes visuais, desenhando seu material a partir de imagens comuns no repertório cultural, as quais podem ser lidas como um sintoma de nossa cultura, causando uma distorção da leitura que se faz da morte real.

Bronfen analisa a representação da “amada morta” na literatura, apoiada nos conceitos psicanalíticos como os de castração e o complexo de Édipo, mas sem deixar de enfatizar as configurações de gênero destas representações. Ao tratar da representação da morte como um evento que ocorre no corpo feminino, ocupando o lugar do outro, ela afirma que: “A representação estética da morte leva-nos a reprimir nosso conhecimento da realidade da morte precisamente, porque aqui a morte ocorre no corpo de outra pessoa e como uma imagem [...]” (BRONFEN, 1992, p. xi).

Ela sugere que os artistas possuem essa predileção pela representação da “amada morta” porque veem beleza na morte e na fragilidade da vida e são “[...] amantes obcecados por ideias mórbidas, com tendências necrófilas, pois amar uma mulher fragilizada, assombrada por fantasmas e distúrbios mentais é amar a morte” (BRONFEN, 1992, p. 340).

Bram Dijkstra, em *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture* (1988), possui uma perspectiva conveniente ao exame das representações do feminino na arte e expõe a maneira que a mulher é percebida e representada na cultura ocidental, declarando que, no período romântico, ocorreu “uma guerra contra a mulher” (não apenas em relação ao gênero, mas, igualmente, à ideia de feminino) travada na cultura popular da Era Vitoriana, influenciando gerações de escritores e suas fantasias sobre o feminino.

O autor traça um panorama destas representações, revelando a existência do culto da imagem da mulher submissa no imaginário da classe média, relacionada ao ideal de feminino almejado pelos homens. Segundo Dijkstra, o imaginário de um feminino ideal encontrava raízes nos conceitos de “*virginal purity of womanhood – mother, wife, and daughter* / “pureza virginal da feminilidade – mãe, mulher e filha” (DIJKSTRA, 1988, apud. CARLISLE, 2014, trad. nossa). Segundo Dijkstra, no século XIX, as fantasias sobre o feminino se misturavam à mitologia grega, à literatura do período e às referências clássicas à figura da venerada Vênus.

Cristina Léon Alfar (2003, p.20) apresenta uma discussão relevante a respeito da representação das mulheres em Shakespeare e, por meio de *Fantasies of Female Evil: The Dynamics of Gender and Power in Shakespearean Tragedy*, argumenta que as mulheres, nas obras de Shakespeare, são tradicionalmente identificadas com o mal, abordando questões complexas a respeito das relações de gênero na obra do autor britânico. Ela postula que os temas das tragédias de Shakespeare são, igualmente, femininos e pressupõem que são importantes nas tragédias shakespearianas por causa de perspectivas particulares (e não universais) sobre as noções modernas de gênero e poder. Alfar (2003, p.22) assume que, no processo de investigação que realizou sobre as mulheres de Shakespeare, o interesse recaiu sobre a acepção de mal, baseada em uma secular e cultural associação do corpo da mulher com a ideia de possuir um corpo naturalmente “mais fraco” e, conseqüentemente, inferior ao corpo do homem.

Segundo ela, a concepção de “mulher maligna” é produzida pelo medo que o homem sente do desejo feminino e pela crença masculina no poder que a mulher possui em relação à geração de vida. Ao investigar, nas peças de Shakespeare, o processo pelo qual a mulher se torna ameaçadora e maligna, Alfar (2003, p. 23) verifica que, quando uma mulher falha em sua feminilidade, por meio de comportamentos inapropriados que contrariam as normas patriarcais, tais como a insubmissão e desobediência, é acusada de monstruosa e maligna, atributos instituídos pelos pais, esposos e amantes.

Marcia Tiburi em seu artigo “Ofélia Morta: do discurso à imagem” (2010), afirma que a morte da mulher aparece destacada na literatura medieval de Shakespeare, na figura de Ofélia. Ela declara que: “nos últimos 200 anos, a representação da Ofélia parece seguir certa unanimidade, ou bem Ofélia é representada louca ou morta”. E, acrescenta a ideia de que “loucura e morte compõem uma espécie de equação da

representação das mulheres no século XIX, assim como doença e morte, bem como sono e morte” e que há grande interesse analítico na profusão da imagem da “moça nobre, louca e morta, que se tornou perturbadoramente paradigmática tanto nas artes quanto no contexto geral do século XX” (TIBURI, 2010, p. 302).

A fim de seguir as proposições feitas pelas concepções e descobertas dos estudos que têm como tema central discutir a questão da morte da mulher na arte, é importante considerarem o papel que a imagem da mulher morta possui no imaginário masculino, a começar pela observação da personagem descrita nos versos do Soneto 130 “*My mistress’ eyes are nothing like the sun*”, de William Shakespeare (1564 – 1616), o qual revela, desde o primeiro verso, se tratar de uma mulher, uma amada morta, tal como se segue neste trecho:

Os olhos de minha amada não são como o sol/ O coral é muito mais rubro
que seus lábios vermelhos/ Se a neve for branca, porque então seus seios são
acinzentados/ Se os cabelos forem fios, fios negros crescerão de sua cabeça./ E
vi rosas nacaradas, vermelha e branca,/ Mas nenhuma daquelas rosas eu vi em
suas bochechas/ E em alguns perfumes há muito mais deleite/ Que no cheiro
da respiração da minha amada (SHAKESPEARE, Sonnet 130, 1609, tradução
nossa)¹.

A personagem que incorpora a dama morta em Shakespeare surge nos versos do soneto em: “Os olhos de minha amada não são como o sol” (SHAKESPEARE, Sonnet 130, 1609, tradução nossa), em que se pode entender que o eu poético almeja expressar a ausência de brilho e vida no olhar da amada, indicando um dos aspectos do corpo sem vida desta amada. No verso seguinte, o poeta descreve os lábios da amada, os quais se encontram descorados pela falta de sangue, que o enrubesceria, se estivesse viva: “O coral é muito mais rubro que seus lábios vermelhos [...]” (SHAKESPEARE, Sonnet 130, 1609, tradução nossa).

Shakespeare descreve a imagem de uma mulher morta e adorada, cujas feições possuem as cores da morte: “E vi rosas nacaradas, vermelha e branca,/Mas nenhuma daquelas rosas eu vi em suas bochechas [...]” e mais uma vez revela: “E em alguns perfumes há muito mais deleite/Que no cheiro da respiração da minha amada”, numa clara referência ao hálito podre dos cadáveres (SHAKESPEARE, Sonnet 130,1609, tradução nossa).

A *Lady of Darkness*, em Shakespeare, é revelada na figura da atormentada Ofélia, da peça *Hamlet*, a qual providenciou o material necessário para abastecer

¹ “*My mistress’ eyes are nothing like the sun; / Coral is far more red, than her lips red: If snow be white, why then her breasts are dun; / If hairs be wires, black wires grow on her head. / I have seen roses damasked, red and white, /But no such roses see I in her cheeks; /And in some perfumes is there more delight/Than in the breath that from my mistress reeks*” (SHAKESPEARE, Sonnet 130, 1609).

o imaginário de artistas, tais como o poeta Alfred Tennyson (1809 - 1892) em seu poema inspirado na lenda arturiana, *Lady Shalott*, cuja personagem empresta seu nome ao poema e clama: “*I am half sick of shadow’s*”² (TENNYSON, 1832, n.p.), expressando o tédio angustiante da morte e da permanência no mundo sombrio.

O modelo shakespereano pode ser reconhecido no poema *Ophelia* de Arthur Rimbaud (1854-1891) no canto I, no primeiro verso: “*On the calm black water where the stars are sleeping/White Ophelia floats like a great lily; /Floats very slowly, lying in her long veils...- In the far woods you can hear them sound the mort*”³ (RIMBAUD, 1962, n.p.), e continua: “*O pale Ophelia! Beautiful as snow! Yes child, you died, carried off by a river!*”⁴, ou no canto II, neste trecho: “*For more than a Thousand years sad Ophelia/ Has passed, a White phantom, down the long black river*”⁵ (RIMBAUD, 1962, n.p.).

A constante proliferação dessas imagens, em trabalhos contemporâneos, evoca essa “fantasia”. Estas imagens metafóricas surgem fortemente na publicidade, na cultura pop, que, de acordo com Marina Franconeti, em “Hamlet, a representação da Ofélia na arte e cultura pop” (2016), aparecem na publicidade como as da Revista *Vogue*, nas propagandas de perfumes da marca Chanel, a qual, repetidas vezes, reproduz imagens de mulheres de aparência espectral, deitadas sob um manto de flores ou imersas na água, referência clara à personagem de Shakespeare. A imagem intitulada *Ophelia siglo XXI*, de Sofia Sanchez e Mauro Mongiello é um exemplo (FRANCONETI, 2016).

A Dama Morta emerge nos trabalhos fotográficos de Elena Kalis e Gregory Crewdson e ecoa no filme de ficção científica, *Melancholia* (Lars Von Trier, Zentropa, 2011), o qual premiou a interpretação feminina da atriz norte-americana Kirsten Dunst na aproximação entre as duas personagens, as quais veem o suicídio como um último gesto de desespero e depressão (FRANCONETI, 2016). No caso de Ofélia o suicídio foi seu último gesto de desespero, entretanto, no contexto que envolve Justine, a depressão é metaforicamente representada pela melancolia e pelo planeta.

² “Estou meio enjoada das sombras” (TENNYSON, 1832, n.p. trad. nossa).

³ “Nas águas calmas e escuras, onde as estrelas estão dormindo/ A pálida Ophélia flutua como uma linda margarida; Flutua muito vagarosamente, deitada em seus longos véus... – No interior da floresta podia-se ouvir o som da morte” (RIMBAUD, 1962, n.p. trad. nossa).

⁴ “Ó pálida Ofélia, tão bela como a neve! Sim, criança, morreste, levada pelo rio!” (RIMBAUD, 1962, n.p. trad. nossa).

⁵ “Há mais de mil anos a triste Ofélia morreu,/ um fantasma branco, descendo ao longo do rio” (RIMBAUD, 1962, n.p. trad. nossa).

A imagem da mulher morta, ou da Ofélia, é referida em *Star Wars* (George Lucas, 20th Century Fox, 2015), na cena do funeral da personagem Padmé Amidala, que morre ao dar à luz aos gêmeos, Leia e Luke Skywalker, heróis na trilogia clássica. Padmé na cena de seu funeral está dentro de uma cápsula, trajando um vestido azul, cujo efeito lembra o movimento das águas e adornada com flores em suas roupas e seus cabelos, em uma clara referência à Ofélia de Shakespeare.

As reverberações da *Lady of Darkness* shakespereana são enaltecidas em centenas de representações que propiciam o culto ao corpo inanimado da mulher, o qual faz com que o feminino seja circundado por uma aura etérea, eternizada em sua pureza e frivolidade.

Entre os artistas que se destacaram, no século XIX, com suas pinturas onde figura a mulher morta, Paul Delaroche (1797-1856) pinta, em 1834, a obra *The Execution of Lady Jane Grey*, em que demonstra sua ligação ao gênero romântico, ao estampar em *The Young Martir*, em 1855, a beleza transcendental, iluminada pela luz que incide em sua face, de uma jovem que aparece morta, flutuando na água, cujas mãos são vistas amarradas e cruzadas, aos moldes das figuras santificadas, em meio aos tons escuros que conferem a atmosfera triste e pesada e acentuam o efeito emocional e dramático da obra.

A beleza da pintura é perturbadora, pois revela o corpo de uma mulher aprisionada e morta. O quadro de Delaroche e o de Millais têm como foco principal a morte de uma bela jovem, flutuando sobre as águas de um rio, porém os motivos se mostram diversos. A mártir de Delaroche evidencia o aspecto religioso que influencia as causas da morte da bela moça, enquanto que Ofélia, apaixonada por Hamlet, tirou a própria vida nas águas de um riacho, por amor ou pela falta dele, ao contrário da mulher no quadro, cuja vida lhe foi tirada. Ambos os quadros são muito belos, dramáticos, perturbadores e impactantes.

Os pintores brasileiros da Academia Imperial das Belas Letras participaram, juntamente com os escritores românticos, da legitimação do Brasil como uma nação, que nascia emoldurada por suas peculiaridades, evidenciando sintonia entre o discurso corrente no século XIX e a representação da mulher, em um período em que se elegia o corpo da mulher como o centro das atenções e como o receptáculo das ansiedades do desenvolvimento da nação (LAMEGO, 1992, p. 57).

Pedro Américo, ao pintar sua *Moema (1878-1882)*, reproduz o discurso corrente do século XIX. Vitor Meirelles, também, expressa a imagem de *Moema* (pintura de 1866 em exposição no MASP), explicitamente baseados na breve presença da personagem Moema de “Caramuru”, poema épico que remonta ao tempo em que os primeiros europeus chegaram ao Brasil e estabeleceram contato com os nativos na época do Descobrimento da Bahia (1781), de Santa Rita Durão, em cujos versos podemos destacar o evento da morte da personagem, descrita de várias maneiras na arte brasileira: “E indo a dizer o mais, cai num desmaio./ Perde o lume dos olhos, pasma e creme, /Pálida a cor, o aspecto moribundo;/ Com mão já

sem vigor, soltando o leme [...] /E sem mais ser vista, desce ao fundo” (DURÃO, CXLI – XLII, 1961).

De acordo com Alexandre Miyoshi (2008), Moema pode ser inserida no meio-termo, entre Vênus e Ofélia: “uma personagem que, na adaptação magistral de Meirelles, conciliou o gênero pictórico da mulher sobre as águas e a busca pelo assunto pátrio, ambos muito apreciados em meados do século XIX” (MIYOSHI, 2008, p. 773).

A imagem da mulher morta é representada por Cornélio Pena (1896-1956), escritor brasileiro modernista que escreve *A Menina Morta*, em que descreve as lembranças de uma menina que morre precocemente, mas sua presença e memória são sentidas por meio de seu retrato pintado, pendurado na parede.

As personagens destacadas realçam a presença da mulher fantasmagórica na ficção gótica. Do mesmo modo podemos identifica-la no filme de Tim Burton, sendo que é perceptível o fato de que a musa morta apresenta-se na imagem dessas personagens.

Consistências entre as personagens em relação à aparência, personalidade e significados de suas representações podem ser notadas. São personagens geralmente pálidas, vulneráveis por causa da saúde frágil, não raras vezes são esqueléticas, etéreas e possuem olheiras, caracterizando o sofrimento, a decrepitude do corpo feminino. A primeira semelhança entre as personagens é de natureza física: mortas-vivas, criaturas que morreram deixando situações pendentes no mundo dos vivos.

Tim Burton cria um mundo imaginário e sombrio, dramático e cômico, revelando o gosto do cineasta pelo horror e pelo gótico cujo humor é irreverente e mórbido (CANEPA, 2002, p. 1). Supomos que Edgar Allan Poe e o cineasta estejam, na verdade, querendo expressar, com esta representação, os valores estéticos de suas obras e, igualmente, utilizam essa alegoria com propósitos e significados específicos, levando-se em consideração a relação intrínseca que o cinema de Tim Burton estabelece com a literatura.

Josette Collins ou Josette DuPres de *Sombras da Noite*, filme de Tim Burton, representa a amada amaldiçoada que comete suicídio, pulando de um penhasco. Aparece como um fantasma, reencarnando em Victoria Winter, atormentando os pensamentos de Barnabas Collins com suas aparições espectrais; o filme é de 2012, baseado na série gótica da TV norte-americana dos anos 1970, *Dark Shadow*, de Dan Curtis.

É válido supor que a personagem Victoria Winter está correlacionada à personagem Rowena de Poe e representa o corpo, contudo o fantasma de Josette simboliza o espírito, como Ligeia de Poe. As aparições frequentes do fantasma de Josette e as semelhanças de Victoria Winter com a amada morta provocam sensações paralisantes em Barnabas Collins.

Existem semelhanças entre a personagem fantasma burtoniana e as personagens de Allan Poe, Morella e Ligeia. Esta última aparece numa espécie de ressurreição,

no corpo da vingativa e aterrorizante Rowena, e Morella reaparece encarnada no corpo de sua filha. Victoria Winter, de *Sombras da Noite*, entretanto, parece ser a própria encarnação de Josette Collins, a qual confunde as visões fantasmagóricas de Barnabas Collins, o herdeiro de uma fortuna, que é amaldiçoado por Angelique, uma bruxa apaixonada e sedutora, mas ciumenta e maldosa que assassina Josette (a enfeitiça, levando-a a se atirar de um precipício). Ela transforma Barnabas em um vampiro, aprisionando-o em um caixão, onde dorme por quase 200 anos.

Ao acordar, já no século XX, nos anos de 1970, assusta-se com o desenvolvimento tecnológico e com as mudanças provocadas por ele. Os personagens compõem uma fotografia de conflituosos dramas existenciais, expostos com humor em estilo gótico. O horror e o sofrimento recebem as cores do cômico e do ridículo, marca registrada de Burton na construção dos conflitos na narrativa fílmica.

Não obstante, Emily, de *A Noiva Cadáver*, representa a mocinha romântica, cujo comportamento obsessivo em relação ao casamento está atrelado à conquista da felicidade. Figura a heroína trágica, vítima desiludida pelo amor que a engana, trai e mata, porém tem total confiança em Victor e percebe, equivocadamente, a chance de concretizar seu sonho de felicidade, pois é ingênua e acredita no amor. No passado, enquanto moça cheia de vida, Emily foi assassinada pelo próprio noivo, no dia do seu casamento. Sendo assim, Burton a mostra como a donzela desiludida pelo amor romântico, frustrada por não ter concretizado seu sonho de felicidade e aterrorizada pela ideia de rejeição, diante do temor de enfrentar a eternidade sozinha.

Em *A Noiva Cadáver*, os valores da sociedade de aparências são expostos, abordando como tema principal a morte, num contraste exuberante entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, em que o cineasta utiliza o jogo do claro e do escuro para compor os cenários. Na perspectiva de Tim Burton, o mundo dos vivos é o contrário do que se espera. Ele utiliza os tons acinzentados para matizar um mundo em que os personagens estão vivos, porém parecem estar mortos. Em oposição, desenha o mundo de Emily, o mundo dos mortos, com cores alegres, fantasiosas e exuberantes, lembrando os festejos do “Dia dos Mortos”, cultuados no México, onde esqueletos bebem, cantam e dançam.

Sua solidão na morte e seu estado de cadáver colocam Emily em desvantagem a seu pretense par romântico, evidente e expressada na letra da música cantada por ela em uma cena em que conversa com seus melhores amigos no mundo dos mortos: a aranha e o verme falantes, como demonstram os versos a seguir: “Se eu tocasse a chama de uma vela/ Eu não sentiria nenhuma dor/ Se eu me cortasse com uma faca, nada aconteceria” e conscientemente revela a distinção entre ela e Victor: “E eu sei que o coração dele está batendo. E eu sei que Eu estou morta”, mas conserva algo de humano, de sublime em seu caráter: “No entanto, a dor que eu sinto/ Tenta me dizer que isto não é real” e no último verso revela sua condição de morta-viva, metade monstro, metade humana, dizendo: “E parece que ainda tenho uma lágrima para derramar” (A NOIVA, 2005).

Emily tumultua a vida de Victor com sua obsessão pelo casamento e dialoga com Berenice de Poe, cuja presença assombra as lembranças de Egeu. O personagem masculino se mostra obcecado pela amada morta, evidenciando certo comportamento que denota o gosto pela necrofilia, enfatizado no episódio final, em um devaneio que o leva a violar o túmulo da prima.

Na história, Berenice inexplicavelmente adocece e definha até que uma única parte de seu corpo, os seus dentes, permanece intacta e saudável, desenvolvendo em Egeu verdadeira obsessão, levando-o a violar o túmulo de sua prima morta para arrancar-lhe os dentes. Berenice, no entanto, torna-se uma lembrança que atormenta Egeu, sendo assim, destacamos o episódio que marca o tormento da memória que o assombrava:

Há [...] uma lembrança de forma aérea, de olhos espirituais e expressivos, de sons musicais embora tristes; uma lembrança que jamais será apagada; uma reminiscência parecida a uma sombra, vaga, variável, indefinida, instável; e tão parecida a uma sombra, também, que me vejo na impossibilidade de livrar-me dela enquanto a luz de minha razão existir. (POE, 2017, n.p.).

O ambiente do filme de animação é inspirado em uma Inglaterra Vitoriana e traz à tona temas de um século tumultuado, explorados nas obras românticas do final do século XVIII. Recheiam sua narrativa personagens patológicas, mórbidas, perturbadoras, como o protagonista Victor Van Dort, um jovem filho de uma família burguesa emergente e que está prestes a se casar com Victoria Everglade, a filha de uma tradicional, porém falida, família londrina, em um casamento arranjado em que não conhecia pessoalmente a noiva.

Assim que se encontram, a paixão é despertada, entretanto, no ensaio dos votos matrimoniais, Victor se atrapalha, causando grande confusão, e foge, se isolando em uma floresta escura, onde, em um processo de diálogo interior, se culpa pelo noivado desastroso. Então, simula seu próprio casamento e consegue repetir os votos palavra por palavra e perfeitamente, contudo coloca a aliança em um galho seco, cujo formato lembra o de uma mão humana. De repente, o clima da história se transforma e há a introdução do fantástico, exatamente quando aparece, rompendo a terra, em uma cena que remete aos filmes de horror dos anos 60 e 70, uma morta-viva vestida de noiva. Em pouco tempo ele está casado com Emily, a Noiva Cadáver, a qual o leva para o mundo dos mortos, porém o além-túmulo é muito mais animado e festivo que o mundo dos vivos. Sendo assim, há mortos reunidos em um bar, bebendo e catando e Emily apresenta o mundo dos mortos a Victor sob uma nova perspectiva.

Emily, um cadáver impregnado de erotismo numa combinação entre morte e sexo, surge vestida com o que resta de um vestido de noiva, que envolve sensualmente seu corpo. Exibe seios fartos que se destacam num decote provocante.

O vestido esvoaçante deixa os ossos, daquilo que um dia foi uma perna de mulher, aparecer por uma fenda.

A exuberância de Emily é uma mistura de monstruosidade mórbida e exotismo, cujo corpo em decomposição ainda é apresentado em sua forma esguia, pernas longas e ossos expostos. Sua aparência decrépita está inscrita em situações como a cena em que um dos braços se desprende de seu corpo ou quando um dos olhos salta de seu globo ocular, de onde sai um verme falante que se intromete nas decisões e pensamentos de Emily, espécie de Grilo Falante que interfere na consciência da personagem cadáver.

Uma roupa esvoaçante – o véu se move sensualmente no ar – dá aos movimentos da noiva uma leveza, causando a impressão de vê-la flutuando. Emily é charmosa, sensual e possui olhos meigos e expressivos. O vento, presente nas cenas em que ela aparece, ajuda a esvoaçar seus cabelos negros e longos, tornando-a ainda mais atraente e impregnada de erotismo.

Diego P. Assunção afirma que: “para cada detalhe erótico” que compõe a aparência de Emily há uma “interdição provocada pela decomposição: abaixo dos seios, um rasgo no vestido deixa os ossos das costelas à mostra; sobre os lábios ainda vermelhos e cheios, um finíssimo nariz praticamente não existe; o tempo e a decomposição produziram um buraco no rosto de Emily, através do qual podemos ver os dentes da infeliz noiva” (ASSUNÇÃO, 2016, p. 121).

De acordo com a investigação em torno da produção cinematográfica feita por Cassius André de P. Souza, a personagem morta-viva apresenta caracterização física semelhante a outras personagens de Tim Burton, parecida à de Vincent, Sally e Victor Frankenstein, da animação *Frankenweenie*. Souza afirma que Emily, devido às suas características, está inserida na categoria Monstruoso-Sensível, considerando o conceito desenvolvido por Edmund Burke em *A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful* (2014).

Segundo Souza, este aspecto da personagem está evidente, principalmente, nos primeiros momentos de sua aparição no filme, a qual está envolvida em um clima de suspense e terror, com cenas em que Emily é apresentada como maligna, mas nos mundos dos mortos, Victor vislumbra a outra face da personagem, ao revelar sua trágica história, se mostrando vulnerável. Souza afirma que: “A partir deste momento, a Emily monstro dá lugar a um ser meigo e amável, capaz de emocionar a todos, inclusive ganha uma voz suave” (SOUZA, 2013, p. 57).

Tim Burton resgata a questão do duplo com Emily, cuja personalidade oscila entre o bem e o mal, o grotesco e o sublime, o belo e o feio. Meiga, tristonha e carente, reflete elementos que a tornam empática e solícita, porém é confusa e teimosa. Possui como amigos e confidentes um verme e uma aranha que os aconselham nos assuntos amorosos em relação a Victor.

Emily aparece acompanhada de toda uma atmosfera do tenebroso: a floresta seca pelo rigor do inverno, os corvos, a luz da lua, elementos que reforçam o

clima sinistro e lúgubre. A trilha sonora, baseada nas trilhas dos filmes de horror clássicos, reforça a atmosfera horripilante. Emily aparece muda, silenciosa e seu olhar perpetua um ar de mistério, fazendo com que creiamos que a personagem seja um monstro cruel e ameaçador.

Evidencia-se a monstrosidade em Emily por meio de suas características físicas e cria-se um clima de suspense em torno da personagem, como na cena em que o esqueleto de sua mão tenta agarrar Victor e levá-lo para o mundo dos mortos ou mesmo quando Emily tenta se erguer arrastando-se e arranhando o chão e, ainda, na cena em que ela surge com seu rosto escondido pelo véu. Esta sequência de ações constitui citações às cenas presentes em filmes clássicos de horror como, *Carrie: a estranha* (Brian De Palma, EUA, MGM, 1976), *A Noite dos Mortos-Vivos* (George Romero, EUA, Walter Reade, 1968) e *Ghost Story* (John Irvin, EUA, Universal, 1981). O caráter monstruoso de Emily nos reporta ao que afirma Nazário ao lembrar que a aparência física de um personagem caracteriza sua monstrosidade, declarando o seguinte:

A monstrosidade começa verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos, da boca e das mãos. São essas as partes do corpo que mais exteriorizam o desejo e, quando pervertidas, na máscara monstruosa, externam o desejo perverso, desencadeado fisiologicamente e sem controle, separado de qualquer sentimento amoroso inseparável do instinto de posse e destruição. (NAZÁRIO, 1998, p. 13).

Ele afirma que o monstro se trata de um “ser patológico” e se encontra em posição oposta à do ser humano, sendo que, conseqüentemente, se torna o “outro” abominável, um “inimigo que precisa ser exterminado”.

A noiva cadáver tem o coração partido e deixa claro muitas vezes no filme, sendo que as características do monstruoso aparecem apenas nos primeiros momentos, nas primeiras cenas. No mundo dos mortos, Emily se torna meiga, de olhar mais doce, mostrando-se carente e sensível, permitindo vislumbrar a personalidade ingênua e carente da personagem. Ao revelar sua trágica história, mostra-se vulnerável e humana e ao monstro de antes sobrepõe a meiguice, capaz de emocionar o público com sua voz suave e sua amabilidade.

O conjunto de suas ações, as transformações ao longo da história e as características da personalidade de Emily demonstram que, apesar da aparência assustadora, ela possui emoções. Então, depois de incessantes investidas, desiste de Victor em favor de Victoria, a noiva viva de Victor. A noiva cadáver, que neste momento figura a heroína abnegada, desiste de seu sonho de felicidade em benefício de outra pessoa, inserindo-se definitivamente na categoria dos monstros-sensíveis, personagens que combinam a aparência monstruosa aliada ao caráter nobre, contemplando, desse modo, o conceito do “monstruoso sensível”.

Considerações finais

Da Ofélia à personagem monstruosa de *A Noiva de Frankenstein* (James Wale, Universal Studios, 1935), sequencia do filme de 1931, *Frankenstein*, baseado no livro de Mary Shelley (1818), à personagem da animação de Tim Burton, Emily, *A noiva cadáver*, a imagem do corpo inanimado se repete e a replicação de estereótipos femininos em corpos híbridos, parte humana e parte monstruosa, expõe, com sua presença incômoda, a perspectiva de mundo do artista e de questões pertinentes à natureza humana, especialmente no que tange à ideologia sobre a figura feminina e sua imagem, a qual diz muito sobre a maneira que o feminino é percebido por ele, sendo que os modos de estruturação da personagem Emily em conteúdo e forma fornecem material para que vejamos, em seus filmes de animação, como essa imagem refletida desenha a vida da mulher ideologicamente neste século.

Por meio destas discussões, acredita-se compreender profundamente o trabalho de Tim Burton, cuja característica cinematográfica demonstra a multifacetada, mas consistente, experiência e engajamento com a estética Gótica, para finalmente sustentar as reflexões sobre a representação da “amada morta” na imagem de Emily, por meio da teoria sobre a representação da mulher no século XIX, demonstrando que Tim Burton retoma o tema da *Lady of Darkness*, difundido na literatura romântica gótica.

É difícil divorciar essas personagens das discussões em torno das questões de gênero, especialmente porque carregam muitos traços que revelam as ideias sobre o feminino que tradicionalmente se repetem na literatura, no cinema e em outras formas de expressão artística. Não se trata de solucionar as questões misóginas presentes, sob a perspectiva da crítica feminista apenas, mas unir algo que sugira uma análise a fim de perceber que os artistas fazem parte de discussões que revelam a que tradições essas representações estão ligadas, ou seja, que estabeleça a **conexão entre o gótico e os estudos de gênero**. A ficção gótica é tradicionalmente identificada à representação de seres abjetos em várias manifestações, gênero este intrinsecamente ligado à representação de imagens como as de fantasmas, monstros, corpos em deterioração e à representação de um feminino decadente. Narrativas em que a mulher e a morte estão intrinsecamente ligadas, em um entrelaçar indissolúvel. Acreditamos que entre eles esteja estabelecido o caráter ambíguo de suas existências cujos comportamentos se revelam complexos e fascinantes, enriquecendo a narrativa fílmica.

CONDE, A. C. *Lady of Darkness: The “romantic horrible beauty” and the image of female monstrosity in Emily of Corpse Bride*. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, p. 133-150, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *Is this paper we considerate the image of the character Emily, from Tim Burton's "The Corpse Bride" from the motif of the Lady of Darkness, a female character, a muse, a "beloved dead", who manifests herself in the amalgamation between the grotesque and the sensible connected to the figures of Edgar Allan Poe's fiction, focusing on the model of morbid female characters from his unheimlich tales, within the perspective of gender and gothic studies. The characters are close to each other, whose images are archetypal and reverberate an imaginary that goes beyond the limits of time and space. This discussion provides the understanding of the imaginary composition of the gothic character through Emily, whose perspectives find roots in a traditional manner of representing the feminine. This model of representation provides the interpretive key, benefiting the discussion about the ways of projecting the image of the inanimate woman in her verbal and visual representation.*
- **KEYWORDS:** *Cinema. Feminine. Gothic. Literature.*

REFERÊNCIAS

- A NOIVA Cadáver.** Direção: Tim Burton e Johnson Mike. Produção: Tim Burton. EUA/Grã-Bretanha: 2005, animação em stop motion, 1h18m, son., color. 1 DVD.
- ALFAR, C. L. **Fantasies of Female Evil:** The dynamics of gender and Power in Shakespearean Tragedy. London: University of Delaware Press, 2003.
- ASSUNÇÃO, D. P. A Noiva Cadáver. In: CANEPA, L. L. (Org.). **Tim Burton, Tim Burton, Tim Burton.** São José dos Pinhais- PR: Editora Estronho, 2016. p. 119-125.
- BRANDÃO, R. S. **Mulher Ao Pé da Letra:** a personagem feminina na literatura. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BROFEN, E. **Over Her Dead Body:** Death, Femininity and the Aesthetic. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- BURKE, E. **A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful.** The University of Adelaide Library, 2014. Disponível em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/burke/edmund/sublime/index.html>. Acesso em: 16 mai. 2016.
- CANEPA, L. **O expressionismo no cinema de Tim Burton. 2002.** Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2002.
- CARLISLE, A. J. **An Author's Journey:** Women in Epic Fantasy: 8, Lineages of Misogyny from the Victorian Age as Revealed by Bram Dijkstra. 25 mar. 2014. Disponível em: <https://ajcarlisle.wordpress.com/tag/victorian-origins-of-epic-fantasy-misogyny/>. Acesso em: 05 fev. 2019.

CARTER, C. “Not a Woman”: The Murdered Muse in “Ligeia”. *Poe Studies/Dark Romanticism*, v. 36. p. 45-57, 2003.

DRABBLE, M. (ed.). **The Oxford Companion to English Literature**. 6. ed. New York: Oxford University Press, 2000.

DIJKSTRA, B. **The Idols of Perversity: Fantasies of Female Evil In Fin-de Siècle Culture**. Oxford University Press, 1988.

DURÃO, S. R. **Caramuru** (poema épico do descobrimento da Bahia). Rio de Janeiro: Agir, 1961 (Nossos Clássicos). Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/168508-1>. Acesso em: 12 dez. 2018.

FRANCONETI, M. Hamlet, a representação de Ofélia na arte e na cultura pop. **Literatortura**, 2016. Disponível em: <https://marinafranconeti.wordpress.com/2016/04/21/hamlet-a-representacao-de-ofelia-na-arte-e-na-cultura-pop/>. Acesso em: 25 dez. 2017.

LAMEGO, V. Retrato de Senhora: a imagem da mulher brasileira na pintura e literatura do século XIX. In: VIANNA, L. H. **Anais**. IV Seminário Nacional: Mulher e Literatura. Associação Brasileira de Literatura Comparada, Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. p. 57-67.

MIYOSHI, A. G. Moema: a pintura de uma personagem literária. **IV Encontro de História da Arte – IFCH**. Campinas: UNICAMP, 2008. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/MIYOSHI,%20Alexandre%20Gaiotto%20-%20IVEHA.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2017.

NAZÁRIO, L. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1998.

POE, E. A. **Contos de terror, de mistério e de morte**. ed. 7. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017, n.p. (Clássicos de Ouro)

POE, E. A. **Historias extraordinárias**. Ilustrações Poly Bernatene. Tradução Antonio Carlos Vilela. Ed. Melhoramentos, São Paulo, 2010.

PRAZ, M. **The Romantic Agony**. New York: Meridian Books, 1960.

RIMBAUD, A. **Collected Poems**. Trad. Oliver Bernard, 1962. Disponível em: <http://www.mag4.net/Rimbaud/poesies/Ophelia.html>. Acesso em: 10 nov. 2018.

SHAKESPEARE, W. The sonnets. In: R. G. White (ed.). **The complete works of William Shakespeare**. New York: Sully and Kleinteich, 1609. Disponível em: <https://etc.usf.edu/lit2go/179/the-sonnets/4197/sonnet-130/>. Acesso em: 10 nov. 2018.

SOMBRAS da Noite. Direção: Tim Burton. Produção: Tim Burton. Estados Unidos: Warner Bros., 2012, 1h53m, son., color. 1 DVD.

SOUZA, C. A. P. **Monstruoso-Sensível: Uma análise das personagens Emily de Tim Burton e Corpo Seco de Victor Hugo Borges**. 2012. Monografia (Especialização em Patrimônio

Cultural) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/especializacaoemartesvisuais/files/2013/06/Cassius-Andr%C3%A9-Prietto-Souza-2012.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2016.

TENNYSON, L. A. **The Lady of Shalott**. 1832. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45359/the-lady-of-shalott-18>. Acesso em 05 fev. 2017.

TIBURI, M. Ofélia Morta – do discurso à imagem. **Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, Florianópolis, 2010. p. 301-308.

