

**ANÁLISE SEMIOLÓGICA DO SIGNO CONVENTO  
NA OBRA *HAMLET***

Carlos Henrique Lima de Souza (UVA)

[carlinhossouzalima@yahoo.com.br](mailto:carlinhossouzalima@yahoo.com.br)

Flávia Cunha (UVA)

[letras@uva.br](mailto:letras@uva.br)

**RESUMO**

Este trabalho tem como objetivo analisar a conotação contida no signo convento, no original “*nunnery*”, na chamada cena do convento na peça *Hamlet* escrita por William Shakespeare em 1601. Para tal realizou-se um estudo com base nas teorias semiológicas que definem um signo semiológico. Tais teorias nos mostram que a conotação ocorre quando uma forma referente é preenchida de significados diferentes criando a mensagem polissêmica. Para orientar a leitura de mensagens polissêmicas, as teorias semiológicas apresentam três possibilidades: a referência ao universo de discurso, a circunstância de comunicação e a uma ideologia. Utilizaremos tais elementos para decodificar o signo convento na obra *Hamlet*.

**Palavras-chave:** Conotação. *Hamlet*. Convento. Teorias semiológicas.

**1. Introdução**

Umberto Eco (2010) sugere duas situações paradoxais para definir a condição de comunicação entre os seres humanos. Ele nos mostra que um sinal como “*I vitelli dei romani sono belli*”<sup>25</sup> pode ser lido ou decodificado tanto em latim como em italiano. Em ambas as línguas a forma significante permanece imutada, mas o significado varia conforme o código utilizado, e uma citada por Katz e Fiodor, onde “*He follows Marx*” pode ser lida como “ele segue as pegadas de Groucho” ou “ele é um discípulo de Marx”.

Transportemos tais situações para nosso objeto de estudo. Temos o sinal, ou forma significante “vai para um convento” ou no original “*get thee to a nunnery*”, que é imutável, porém, temos dois destinatários Ofélia, a quem a mensagem é diretamente dirigida e o público, que em nosso estudo engloba tanto londrino do século XVII quanto os dos séculos posteriores, o público que assiste a uma apresentação da peça traduzida e os

---

<sup>25</sup> Umberto Eco (2013) comenta que em latim significa “Vai, Vitélio, ao som da guerra do deus romano” e em italiano significa que os nascidos de vacas criadas pelos nossos amigos progenitores (ou pelos atuais habitantes da capital italiana) são agradáveis de ver.

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

leitores tanto os de língua inglesa como de traduções, para o preencherem, forma significante de significado. A personagem, por estar inserida na peça, e o público londrino do século XVII certamente compreendem que o imperativo em questão tem um significado conotativo, pois de acordo com Gordon Williams (2006), ninguém teria problemas em compreender o duplo sentido da fala, logo, todos entenderiam que o príncipe Hamlet poderia estar mandando Ofélia entrar para um bordel, ou seja, todos preencheriam o significante com o mesmo significado.

Quando o leitor atual ou aqueles que vão ao teatro assistir a uma encenação da peça atualmente escutam ou leem a ordem de Hamlet à Ofélia, se deparam com dois problemas: o primeiro se dá por preencher a mensagem com o significado denotativo. Tomemos primeiramente um leitor ou público londrino do século XXI, nem todos os dicionários de inglesa trazem o significado conotativo da palavra *nunnery*<sup>26</sup>, agora tomemos, por exemplo, um leitor ou público brasileiro, a palavra convento, tradução de *nunnery*, não apresenta nenhum significado que faça ligação com bordel. Tanto os londrinos quanto os brasileiros do século XXI ficam dependentes das notas explicativas contidas tanto nas versões em língua inglesa como nas traduções, que nem sempre aparecem, e, em algumas versões, elas refutam o sentido conotativo.

Já o segundo problema está em sabendo da existência do significado conotativo de convento, ou *nunnery*, como escolher o significado mais adequado para a situação? Imaginemos que um leitor resolveu adotar o significado denotativo na sua interpretação e os personagens adotaram o significado conotativo, teremos então, uma situação semelhante à proposta por Umberto Eco (2013), uma forma significante com significado variado de acordo com o código utilizado para decodificá-lo. Para resolver esse problema de comunicação o autor cita três elementos: a referência ao universo de discurso, a circunstância de comunicação e a uma ideologia. Utilizaremos tais elementos para analisar a obra *Hamlet* a fim de tentar decodificar o signo “convento”.

### 2. *Embasamento teórico*

A tragédia como gênero literário tem suas raízes na epopeia que foi o gênero literário por excelência durante muito tempo. Segundo Ana-

---

<sup>26</sup>Entre todos os dicionários de língua inglesa consultados apenas o *The Oxford English Dictionary* (1933) apresentou o significado conotativo.

tol Rosenfeld (2014) a grande diferença em termos estilísticos entre eles é que na epopeia há um narrador que narra estórias que aconteceram com outras pessoas e o tempo verbal utilizado é o pretérito, pois a estória é sempre no passado, enquanto na tragédia a função do narrador foi absorvida pelos atores transformados em personagens que utilizam o diálogo para exporem uma ação completa. Ainda segundo o autor é o diálogo que constitui a tragédia como literatura.

O termo *diálogo* designa a unidade discursiva, de caráter enunciativo, obtida pela projeção, no discurso – enunciado, da estrutura de comunicação. Seus actantes – destinador e destinatário – são então chamados conjuntamente interlocutores ou, separadamente, interlocutor e interlocutário; distinguem-se do narrador e do narrativo por não serem delegados direitos do enunciador e do enunciatário instalados no discurso, mas actantes da narração dotados de competência linguística. (GREIMAS, 2011, p. 138)

As falas dos personagens, ou seja, os diálogos formam o texto de uma tragédia. Nessa perspectiva, segundo Aljirdas Julien Greimas (2011, p. 494, grifos do autor) “a *semiótica teatral* faz parte da semiótica literária da qual partilha as preocupações”.

A *semiótica literária* (ou caso seja considerada um processo semiótico, o discurso literário) é um domínio de pesquisas cujos limites parecem ter sido estabelecidos mais pela tradição do que por critérios objetivos, formais. Assim, ela não poderia ser caracterizada por um conteúdo próprio, como é o caso das outras semióticas (discursos jurídicos ou religiosos, por exemplo): ela é indiferente ao conteúdo que manifesta ou, antes, seu plano de conteúdo é coextensivo ao universo semântico recoberto por uma língua natural dada. Quanto ao plano de expressão, as “formas literárias” que presidem à sua organização *identificam-se, de modo geral, com as articulações linguísticas discursivas*, de modo que o discurso literário parece ser a melhor ilustração da metalinguagem não científica, encarregada da organização sintática dos signos transfraseais (dos textos): em lugar de definir a especificidade de seu discurso, as “formas literárias” aparecem antes como um vasto repertório de universais discursos. (GREIMAS, 2011, p. 293)

As falas dos personagens são, obviamente, constituídas de palavras, que são comumente ligadas ao termo signo. De acordo com Ferdinand de Saussure (1994) a língua é o sistema de signos mais importante que exprime ideias. Como signo linguístico o autor entende a união de um conceito (significante) e uma imagem acústica (significado) que deve ser estudado socialmente e a ciência que estuda tal fenômeno, ele chamou de Semiologia. A teoria semiológica definiu signo semiológico de acordo com a definição de signo linguístico proposta por Ferdinand de Saussure.

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

O signo semiológico também é, como seu modelo, composto de um significante e um significado (a cor de um farol, por exemplo, é uma ordem de trânsito no código rodoviário), mas dele se separa no nível de suas substâncias. Muitos sistemas semiológicos (objetos, gestos, imagens) têm uma substância de expressão cujo ser não está na significação: são, muitas vezes, objetos de uso, derivados da sociedade para fim de significação: a roupa serve para nossa proteção, a comida para nossa alimentação, ainda quando, na verdade, sirvam também para significar. Proporemos denominar estes signos semiológicos - de origem utilitária, funcional – *funções signos*. (BARTHES, 2012, p. 53)

Como os personagens são seres humanos dotados de competência linguística que, segundo Aljirdas Julien Greimas (2011, p. 75) “não é uma coisa em si, mas um caso particular de um fenômeno muito mais vasto que, sob a denominação genérica de competência, faz parte da problemática da ação humana e constitui o sujeito como actante”, em todo o diálogo teatral há o processo de significação, que acontece quando uma forma significante, ou seja, a configuração gráfica ou acústica é preenchida de significado pelo destinatário que o faz baseado em códigos determinados, isso só ocorre quando o destinatário da mensagem é um humano, pois de acordo com Umberto Eco (2014, p. 6), “*Todo processo de comunicação entre seres humanos – ou entre quaisquer outros tipos de aparelhos ‘inteligentes’, tanto mecânicos quanto biológicos – pressupõe um sistema de significação como condição necessária*”.

Podemos considerar que a cada sistema de significantes (léxicos) corresponde, ao plano dos significados, um corpo de práticas e técnicas; esses corpos de significado implicam, por parte dos consumidores de sistemas (isto é, “leitores”), diferentes saberes (segundo as diferenças de “cultura”), o que explica que uma mesma lexia (ou grande unidade de leitura) possa ser diferentemente decifrada segundo os indivíduos, sem deixar de pertencer a certa “língua”; vários léxicos – e, portanto, vários corpos de significados – podem coexistir num mesmo indivíduo, determinando, em cada um, leituras mais ou menos “profundas”. (BARTHES, 2012, p. 59-60)

A semiologia, como aponta Umberto Eco (2013), tem como objeto de estudo saber como, num determinado contexto, uma forma significante recebe um determinado significado com base num sistema de convenções linguísticas; e que associações mentais, baseadas em hábitos culturais adquiridos, provoca uma palavra em determinados destinatários da mensagem.

Há duas possibilidades de significados com os quais a mensagem pode ser preenchida, a denotação e a conotação. Segundo Umberto Eco (2013) a rigidamente fixada pelo código, e a relação de conotação se estabelece quando um par formado pelo significante denotado, conjunta-

mente, se torna o significante de um significado adjunto, o primeiro significado de uma palavra, o denotativo, não depende de um ser humano ou de um contexto para existir, já o segundo, o conotativo, depende.

Segundo Umberto Eco (2013, p. 28), “*enquanto os significados denotativos são estabelecidos pelo código, os conotativos são estabelecidos por subcódigos ou ‘léxicos’ específicos, comum a certos grupos de falantes e não necessariamente a todos*”. Em outras palavras, o significado conotativo só é estabelecido após haver um significado denotativo, pois, segundo Roland Barthes (2012, p. 115) “os significantes de conotação, que chamaremos *conotadores*, são constituídos por *signos* (significantes e significados reunidos) do sistema denotado”. Como na tragédia as cenas são constituídas de diálogos entre seres humanos, pode acontecer da fala de um personagem não ser compreendida da forma que ele esperava, porém, em uma representação teatral, ainda é necessário levar em consideração que além dos personagens há o público que pode ou não compreender a mensagem da forma que o remetente esperava.

Se a personagem *A* profere uma certa sentença, o significado dessa sentença é determinado para ele (como, no fim das contas, em toda conversa) por uma consideração pela personagem *B*. Mas não é de modo algum certo de que a personagem *B* entenderá tal significado como a personagem *A* desejaria. Com respeito a isso, o auditório pode estar sujeito à mesma incerteza que a personagem *A*, mas é também possível que a audiência tenha sido informada sobre o estado de espírito da personagem *B* por alguma conversa anterior da qual a personagem *A* não estava ciente, de modo que a surpresa da personagem *A* com a inesperada reação de seu parceiro não será mais surpresa para o auditório. (MUKAROVSKI, 2012, p. 211)

Segundo Umberto Eco (2010) quando há a possibilidade extrema de que o mesmo código tenha um significado diferente para remetente e destinatário, alguns fatores podem orientar a decodificação de tal código. O primeiro fator faz referência ao universo do discurso, que diz respeito a mensagens precedentes ou pressupostas que nos indique o significado; o segundo é a referência a uma ideologia, que se refere aos conhecimentos precedentes do destinatário; e, a circunstância da comunicação, que orienta o destinatário para inferirem na ideologia do remetente e, por conseguinte, os subcódigos que pode ter feito referência.

### **3. Metodologia**

Utilizaremos os três fatores sugeridos por Umberto Eco (2010) referência ao universo do discurso, a referência a uma ideologia e a cir-

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

constância da comunicação. Para analisarmos a referência ao universo do sintagma utilizaremos o diálogo entre Hamlet e Polônio, pai de Ofélia em (II.ii), onde o príncipe o chama de “vendedor de bacalhau”, no original “*fishmonger*” que na época também tinha o significado conotativo de cafetão<sup>27</sup>. Na mesma cena Hamlet o chama de Jefté, um dos juízes de Israel que prometeu a Deus sacrificar a primeira pessoa que aparecesse a sua frente quando chegasse em casa caso vencesse os anomitas, ele venceu e, ao chegar à casa, sua filha virgem abriu a porta e ele a sacrificou. Verificaremos como tais alusões nos ajudam a decodificar o signo convento.

Em seguida analisaremos quais circunstâncias da obra podem sugerir o significado ou a mudança de significado uma vez que o signo convento é repetido cinco vezes na cena. Para nos ajudar nessa parte da análise utilizaremos o filme *Hamlet* de Kenneth Branagh (1996), pois sem a encenação seria impossível realizar a análise.

Por último analisaremos a ideologia da personagem Ofélia para elucidar o que ela sabia na peça e como ela pode ter preenchido o significante convento. Para tal utilizaremos tanto o filme quanto o texto uma vez que o filme mostra uma cena onde Hamlet e Ofélia têm uma relação sexual, porém no texto original não há menção a tal fato.

#### 4. *Desenvolvimento*

Toda essa problemática de significação aparece em *Hamlet* uma vez que, além do público, apenas Horácio e os guardas sabem do encontro de Hamlet com o fantasma, porém somente o público sabe o conteúdo da conversa, e sabem que o príncipe está se fingindo de louco, os outros personagens, especialmente Polônio, ficam elaborando teorias a respeito da causa estado mental do príncipe e chegam à conclusão que é amor, pois Polônio havia proibido sua filha, Ofélia, suposta amante de Hamlet, de se encontrar com ele. Então, para provar que estava certo arma o encontro conhecido como cena do convento onde Hamlet manda Ofélia ir para um convento cinco vezes. Sabendo que esse signo tem um significado conotativo, bordel, utilizaremos as três possibilidades propostas pela semiologia para decodificá-lo.

---

<sup>27</sup> Dentre todos os dicionários de língua inglesa consultados, apenas o *Oxford English Dictionary* (1933) apresentou tal significado.

#### 4.1. Referência ao universo do discurso

Na segunda cena do segundo ato, há um diálogo entre Hamlet e Polônio, onde o príncipe o chama de peixeiro<sup>28</sup> ou vendedor de bacalhau<sup>29</sup> no original “*fishmonger*”. De acordo com Gordon Williams (2006) essa palavra tinha um significado conotativo, dono de um bordel<sup>30</sup>, e que é esse sentido que Hamlet está usando.

Ainda nesse diálogo, Hamlet diz “carniça boa pra beijar” no original “*good kissing carrion*” segundo Gordon Williams (2006) ele está fazendo associação de sexo com carniça. Philips Edwards (2003) comenta que o príncipe tem em mente filho “*son*” e não sol “*sun*”<sup>31</sup> e que Polônio não pode mantê-lo afastado mais do que ele pode proibir o sol. Se o sol pode fazer um cão morto procriar, um filho pode fazer sua filha procriar. Ao analisarmos a transcrição fonética das duas palavras, verificamos que são iguais “*san*” (JONES, 1991), segundo Umberto Eco (2013) os fonemas são unidades mínimas de características sonoras distintivas e desprovidos de significado, ainda segundo o autor, o valor de um fonema é estabelecido pela posição e pela diferença em relação aos demais elementos. Como ambos os signos têm a mesma pronúncia, somente o contexto pode nos mostrar o significado. Se levarmos em consideração que o objetivo de Hamlet era confundir Polônio em relação ao motivo de sua suposta loucura, o uso desse signo se mostra pertinente. Ann Thompson e Neil Talyor (2006) também comentam sobre “*son/sun*” e apontam que caso Hamlet viesse a se casar com Ofélia, ele seria genro de Polônio, em inglês, “*son-in-law*”. Essa imagem de carniça tem uma ligação com estado em que Hamlet se encontra na peça, morrendo aos poucos, ou seja, apodrecendo.

De fato, o choque causado pela descoberta do assassinato de seu pai e pela visão da conduta de sua mãe é tal que, quando a peça começa, Hamlet já começou a morrer, a morrer interiormente; porque todas as fontes de vida - amor, riso, alegria, esperança, confiança nos outros - estão sendo congeladas em sua fonte e gradativamente sendo infectadas pela doença do espírito que o vai - sem que ele o saiba - matando. (SPURGEON, 2006, p. 299)

---

<sup>28</sup>Na tradução de Ana Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça (2004)

<sup>29</sup> Na tradução de Lawrence Flores Pereira (2015)

<sup>30</sup> Dentre todos os dicionários de língua inglesa consultados apenas o *The Oxford English Dictionary* (1933) apresenta tal significado.

<sup>31</sup> Manson (1785) citado por Gordon Williams (2006, p.296, tradução nossa) sugere “que o sol era em épocas anteriores o sinal habitual de um bordel”.

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

A cena segue com as chegadas de Guildenstern e Rosencrantz, dois amigos de Hamlet da universidade, ambos vêm a pedido do rei e da rainha para espionarem o príncipe, e dos atores para encenar a peça onde Hamlet pretende reproduzir diante da corte o relato do espectro e assim certificar-se da culpa de seu tio. Quando eles chegam, Polônio vai informar o fato ao príncipe e, durante o diálogo, Hamlet o chama de Jefeté.

Jefeté foi um dos juízes de Israel, que prometeu a Deus que, se ele derrotasse os amonitas ele iria sacrificar o que aparecesse pela primeira vez quando chegasse a sua casa. Ele venceu e, ao chegar à casa sua filha virgem apareceu. Após ouvir de seu pai o que ele havia prometido a Deus, pediu que a deixasse descer pelos montes e chorar a sua virgindade por dois meses. Passados os dois meses, ela retornou e seu pai cumpriu a promessa.

O aviso dado a Polônio é para proteger o destino de sua feminilidade. Isto deve estar ainda na mente de Hamlet, quando na próxima conversa com Polônio ele o chama de Jefeté. Jefeté também tinha uma "bela filha", como Hamlet, de fato nos diz, citando uma balada popular. O que ele não nos diz, mas o que dizer a balada concluída faria, e que em qualquer caso, devemos saber, é que Jefeté sacrificou sua filha enquanto ela ainda era virgem. E apesar de Polônio, juntamente com a maioria dos comentadores shakespearianos, não conseguirem ver este ponto ele faz algo para explicar por que Hamlet, quando encontra Ofélia manda-a para um convento. A alusão Jefeté por si só seria suficiente para refutar essa teoria queer que Ofélia era amante de Hamlet. O que a peça sugere não é que Hamlet a seduz, mas que ele a condena virgindade. Isto é o que a cena convento faz. (JENKINS, 2001a, p. 142, tradução nossa)

Na cena do convento, Hamlet faz duas perguntas à Ofélia, Você é honesta?<sup>32</sup> ou Você é decente?<sup>33</sup> no original "*Are you honest?* ", e Você é bela?, no original "*Are you fair?*". Levando em consideração que *honest* também tem o significado de casta<sup>34</sup> e o significado de *fair* varia entre justa, sincera, bela e franca<sup>35</sup>, entendemos o motivo da pergunta de Ofélia "O que quer dizer, Vossa Alteza?", utilizemos o contexto para tentar decodificar os significados dessas duas perguntas.

---

<sup>32</sup> Na tradução de Ana Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça (2004)

<sup>33</sup> Na tradução de Lawrence Flores Pereira (2015)

<sup>34</sup> Dentre todos os dicionários de língua inglesa consultados constam tais significados. Oxford (2000, tradução nossa) e Longman (2003, tradução nossa) citam o uso da expressão "fazer uma mulher honesta de alguém" usada no sentido de se casar com uma mulher depois de ter tido uma relação sexual com ela.

<sup>35</sup> Todos os dicionários de língua inglesa consultados apresentam tais significados.



Quando Hamlet questiona a honestidade de Ofélia, pode tanto significar que ela está mentindo quando diz que ele havia lhe dado presentes, pois ele disse que nunca havia lhe dado nada ou se ela é casta, ou seja, virgem. Sendo ele o suposto amante dela, seria normal que ele a tivesse dado presentes e se lembrarmos da carta onde Hamlet escreve para Ofélia nunca duvidar que o amor dele seja franco, é possível que as lembranças tenham sido entregues a Ofélia “com frases compostas de brisa tão branda que as fez ainda mais raras” (III.i.p.112), se ele está questionando a castidade dela, sendo amantes, e de acordo com o filme de Kenneth Branagh (1996), ele sabe que ela não é mais virgem, pois os dois mantiveram relações sexuais; contudo, segundo Barbara Heliodora (2009) o fato da cena do convento interromper o monólogo ser ou não ser, onde Hamlet atinge seu lado mais inteligente sugere que ele pressente que o encontro é uma armadilha. Então, entendemos que Hamlet está questionando se Ofélia está sendo verdadeira ou manipulada. E quanto ao sentido que faz alusão a sexualidade feminina, entendemos que não seja direcionado à Ofélia e sim as mulheres em geral devido a decepção que o personagem teve com sua mãe, lembremo-nos do primeiro monólogo do príncipe quando ele diz “Fraqueza, teu nome é mulher”.

O primeiro sentido responde à sensação premente, para Hamlet, não de que Ofélia está mentindo (se ele enviou um dia as cartas), mas que Ofélia rebusca demais suas respostas, deixando entrever certo formalismo ou certa cerimônia culpável. Essa cerimônia passa de uma camada de idealização amorosa que envolve todos os atos e pensamentos de Ofélia. Entretanto Hamlet fareja algo errado no tom e na fala de Ofélia. A palavra aponta para o segundo sentido, e Hamlet, aproveitando, desvia para o tema obsessivo da sexualidade feminina e, num átimo, sua desconfiança se transfigura, colando a imagem de Ofélia a imagem do feminino fraco – de Gertrudes. (PEREIRA, 2015, p. 255-256)

Se entendermos a pergunta “você é bela?” no sentido de beleza física, tal sentido ficaria deslocado, pois o que levaria Hamlet a fazer essa pergunta? Se ligarmos o sentido casta com bela, entendemos o que o príncipe quer dizer com “se você é decente e bela, sua decência não deveria permitir conversa com sua beleza” como “se você é casta e justa, sua castidade não deveria permitir conversa com sua beleza física”. Todavia, se utilizarmos o sentido de justa, temos uma ligação entre justiça honestidade.

Ofélia questiona “mas a beleza, senhor, com quem poderia ter melhor comércio do que com a decência?” ao utilizar a palavra comércio, lembra-nos que Hamlet havia chamado o pai dela de vendedor de bacalhau que também significava cafetão, ou seja, aquele que faz comércio de

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

prostitutas e é exatamente essa referência que aparece na resposta dele, “o poder da beleza transformará antes a decência em cafetina do que a força da honestidade poderia traduzir a beleza em sua semelhança”, entendemos como “o poder da beleza física transformará antes a castidade em cafetina do que a força da castidade poderia traduzir a justiça em sua semelhança”. Segundo Harold Jenkins (2001b, tradução nossa) Hamlet vê Ofélia confrontada com uma escolha entre ser filha de um vendedor de bacalhau ou de Jefté, e ele mesmo faz a escolha por ela quando a manda para um convento e declara que não haverá mais casamento. Ainda segundo Harold Jenkins (2001a), o fato de Ofélia ficar ausente da peça da cena da peça-dentro-da-peça (III.ii) à cena em que volta completamente louca (IV.v) e se afoga no rio (IV.vii) sugere que, assim como a filha de Jefté, ela foi chorar sua virgindade antes de morrer.

### 4.2. Ideologia

Como ideologia é entendida como o universo do saber do destinatário, analisaremos a personagem Ofélia que é o destinatário de Hamlet quando ele diz “vai para um convento”. Contudo, tal análise torna-se uma tarefa difícil, pois Ofélia é, como aponta Leverenz (2004, p. 131, tradução nossa) “uma personagem tentando responder a vários diretores impiedosos de uma só vez. ”, ou seja, até entrar em colapso, tudo que ela faz na peça é por ordem de seu pai e irmão.

Ofélia é muito jovem e inexperiente, perdeu a mãe e tem apenas o pai e o irmão para cuidar dela. No início da peça, ela é instruída por eles a não acreditar nas declarações de Hamlet, ambos consideram que ele não a ama e está seduzindo-a apenas para ter relações sexuais com ela, o irmão alude ainda ao fato de ele ser de uma alta posição na sociedade e ela não. Ela então age de acordo com as instruções, pois como ela mesma diz a seu pai não sabe o que deve pensar sobre as investidas do príncipe. Segundo Andrew Cecil Bradley (2009) a obediência dela é perfeitamente natural, pois ela sequer havia confessado seu amor por Hamlet.

O fato de ela ter passado a evitar Hamlet fez com que seu pai achasse que essa era a causa da loucura do príncipe. Ofélia então mostra a seu pai uma carta de amor que recebera de Hamlet e ele tem mais certeza ainda de sua teoria. Então, Polônio arma um encontro entre Hamlet e Ofélia, onde sua filha será usada como “isca” para provar que está certo e ela o obedece cumprindo o papel que lhe foi estipulado.

Seu pai, a quem via com os próprios olhos, e não com os de Shakespeare, é gentil, e o mais sábio dos homens, e está preocupado com o estado de Hamlet. O pai encontra, em seu relato, a solução do mistério: Hamlet está louco porque ela o repeliu. Por que não deveria contar ao pai toda a história e entregar-lhe uma antiga carta que poderia ajudar a convencer o rei e a rainha? Mais que isso, por que não deveria se permitir ser usada como "armadilha" para solucionar o mistério quanto à razão da loucura de Hamlet? É imperativo que seja solucionado para que possa haver a cura, todos os responsáveis por ela estão pura e simplesmente preocupados com o bem dele; e, se a sua indelicadeza é a causa dessa triste situação, eles permitirão que ela o cure por meio da gentileza (III.i). Deveria ela se recusar a cumprir um papel só porque seria doloroso cumpri-lo? Vejo em sua adesão a "trama" (como é absurdamente chamada) um sinal não de fraqueza, mas de abnegação e força. (BRADLEY, 2009, p. 119)

Quando Ofélia fica frente a frente com Hamlet, as palavras do príncipe ecoam as palavras de seu pai e de seu irmão e contradizem as palavras do próprio Hamlet que havia escrito uma carta dizendo-lhe para nunca duvidar do amor dele. Já na cena do convento ele diz que nunca a havia amado e que ela não deveria ter acreditado nele. Não há na peça nenhuma cena romântica entre os dois, apenas indícios que eles poderiam ser um casal, contudo, no filme de Branagh (1996) há uma cena em que eles estão tendo uma relação sexual, levando tal cena em consideração e a fala de Ofélia “Meu engano, então, foi bem maior” (III.i, p.113), ela desobedeceu seu pai, perdeu sua virgindade com Hamlet e agora descobre que é ingênua como seu pai havia dito. Quando Hamlet a manda ir para um convento, ela sabe que já não é mais “casta como o gelo” e “pura como a neve” (III.i, p.113), logo não poderia ser freira, restando para ela apenas ser prostituta. Somando-se isso ao fato de seu irmão ter viajado e Hamlet matar seu pai ela entra em crise fica louca e se afoga no lago.

o próprio Hamlet promove a crise de Ofélia, para ter certeza. Ele envia-lhe um ambíguo poema que pode ser lido como "Nunca duvide que eu te amo" ou "Nunca suspeite que eu te amo"(II.ii). Ele diz a ela que a amava; depois, "Eu nunca te amei" (III.i). Ele parece confirmar as suspeitas de Laertes, avisando-a de sua luxúria e mandando-a para um convento, o que naturalmente – outro sinal dúvida – também poderia ser um bordel. (LAVENRENTZ, 2004, p. 131)

#### **4.3. Circunstâncias da comunicação**

Quando a ação da peça inicia, Rei Hamlet, pai do Príncipe Hamlet está morto a aproximadamente dois meses, a Rainha Gertrudes, viúva e mãe do príncipe, casou-se com Cláudio, irmão de seu falecido marido e, conseqüentemente, tio de Hamlet. Tal precipitada união não é aceita pelo

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

príncipe que a considera como incesto<sup>36</sup> e cria uma raiva de sua mãe, sentimento tal que ele vai estender a todas as mulheres como podemos notar em seu primeiro solilóquio proferido antes mesmo do encontro com o espectro de seu pai, onde será revelado que Cláudio é o assassino do rei e Hamlet recebe a missão de vingá-lo.

Logo após a revelação do espectro, Hamlet comunica que vai “vestir um disfarce grotesco de bufão” (I.v,p.81), ou seja, ele vai se fingir de louco a fim de certificar-se tal relato. Ele não poderia agir logo após o relato, por dois motivos: primeiro na Inglaterra do século XVII, acreditava-se que o demônio poderia se disfarçar de alguém que amamos para nos induzir a cometer crimes e segundo seria um regicídio, então o príncipe decide representar uma peça onde o assassinato de seu pai será representado diante da corte para tentar provar a culpa de Cláudio.

Para Polônio, pai de Ofélia, suposta amante do príncipe, a loucura de Hamlet só tem uma causa, amor. Ele havia proibido sua filha de se encontrar com Hamlet, fato que, para ele, havia deixado o príncipe louco. E, para comprovar sua teoria, ele arma um encontro entre os dois. Durante o encontro, ele e Cláudio ficarão escondidos como espiões. Quem nos conta isso é o próprio rei.

A primeira fala de Hamlet à Ofélia é: “Ninfa, em tuas orações sejam lembrados meus pecados” (III.i, p.112) é importante destacar que ele sempre se refere a seus próprios pecados e nunca aos pecados dela, o mesmo acontece quando ele a manda ir para um convento pela primeira vez.

O diálogo entre eles começa com Ofélia saudando Hamlet o que para Harold Jenkins (2001a, tradução nossa) demonstra uma inversão dos papéis esperados uma vez que Ofélia o estava evitando, esperava-se que ele fosse o primeiro a falar. Ela então devolve os presentes que havia recebido dele, porém ele nega tê-los dado, e ela então o repreende. Ainda de acordo com o teórico tal comportamento vai de encontro ao que Polônio esperava.

Hamlet então muda completamente seu discurso e a pergunta se ela é decente e bela e diz que já a amou um dia e depois que nunca a amou. Até esse ponto do diálogo, eles se tratam pelo pronome “*you*”, que

---

<sup>36</sup> Ann Thompson e Neil Taylor (2006) comentam que somente Hamlet e o fantasma consideram a união de Cláudio e Gertrudes incestuosa. Eles enfatizam que na cena da oração, Cláudio não lista o casamento entre seus pecados.

segundo Frank Kermode (2006) era esperado entre amantes, contudo, nesse ponto, quando Hamlet a manda ir para um convento pela primeira vez, o pronome muda para “*thee*” “*Get thee to a nunnery*”, e “*thy*” “*Get thy ways to a nunnery*”.

Ainda que no texto original não haja nenhuma referência<sup>37</sup>, de acordo com Harold Jenkins (2001a, tradução nossa) há uma tradição teatral que Polônio revela sua presença o que leva Hamlet a perguntar à Ofélia “onde está seu pai?”, o filme de Kenneth Branagh (1996) segue essa tradição. Esse fato é decisivo para a análise da cena, nós já sabíamos da presença de Polônio e Cláudio e agora Hamlet também sabe, ele já havia questionado a honestidade de Ofélia e agora ela mente na frente dele, pois ela responde com a única resposta possível “Em casa, meu Senhor”, para Andrew Cecil Bradley (2009) essa mentira é um ato de admirável, pois Ofélia manteve sua obediência ao pai mesmo após o ataque de fúria de Hamlet, ele já a havia mandado ir para um convento duas vezes, e agora manda a terceira.

Novamente utilizaremos como referência o filme de Kenneth Branagh (1996), que vai ao encontro da proposta contida em Harold Jenkins (2001a, p. 148) “quando ele diz: ‘Vai-te para um convento’, ele deve falar com ternura, como se estivesse ansioso pela segurança dela, e, em seguida, ao descobrir Polônio e o truque, ele deve mudar seu tom para raiva; e a cena poderia obviamente ser encenada dessa maneira”. No filme, a cena começa com os dois se abraçando e se beijando, porém, Hamlet, ao descobrir a presença de Polônio, passa a tratar Ofélia de maneira agressiva, sugerindo a mudança do significado.

## 5. *Considerações finais*

Ao analisarmos a referência ao universo do discurso, a ideologia do destinatário, no caso Ofélia, e as circunstâncias da comunicação, verificou-se que ambos os significados, convento e bordel, são possíveis para o signo convento na “cena do convento” na peça *Hamlet*. Contudo, entendemos que se levarmos em consideração o significado conotativo, Hamlet não está se dirigindo à Ofélia e sim as mulheres em geral devido a decepção com o casamento apressado de sua mãe, pois foi ela que o fez desacreditar na instituição do casamento e cometeu o pecado do incesto

---

<sup>37</sup> Jiri Veltruski (2012) comenta que as os significados linguísticos das rubricas do autor são transpostos em um processo não arbitrário para outros sistemas semióticos.

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

casando-se com o irmão do ex-marido. Podemos perceber a repulsa pelo casamento de sua mãe mesmo antes da revelação do fantasma e, após a cena da peça-dentro-da-peça, quando Hamlet tem a certeza da culpa de seu tio, vai até o quarto de sua mãe e lhe diz diretamente como se sente em relação ao casamento.

Segundo Harold Jenkins (2001a) “em toda a ordem dramática da peça a conexão<sup>38</sup> entre Gertrude e Ofélia está implícita” Por serem as únicas personagens femininas e por conta dessa conexão entendemos que Hamlet se dirige à Ofélia utilizando duplos sentidos, o denotativo pode estar fazendo referência direta a Ofélia e o conotativo a sua mãe que para ele representa as mulheres em geral.

É irônico que Gertrude, que temia que o destempero de Hamlet tivesse a ver com o seu casamento, esperasse que as virtudes Ofélia pudessem ajudar a curá-lo. Ainda mais irônico é a rainha confessar no enterro de Ofélia que tinha esperança de que Ofélia fosse a esposa de Hamlet. E a descrição do afogamento da donzela sob o salgueiro adquire uma pungência extra a partir do fato de que Gertrudes lhe fala. Não é usual um personagem real fazê-lo, e não pode ser um acidente que Shakespeare o faz aqui. (JENKINS, 2001a, p. 152, tradução nossa)

Philips Edwards (2003) sugere que não devemos deixar os significados conotativos sobressaírem sobre os denotativos, contudo, a análise realizada demonstra que há a possibilidade de ambos os significados preencherem a forma significante vai para um convento. Esperamos com esse trabalho colaborar para as pesquisas já tão extensas sobre a obra *Hamlet*.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 19. ed. Trad.: Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

BLOOM, Harold. *Hamlet poema ilimitado*. Trad.: José Roberto O’Shea. Inclui texto integral de *Hamlet*, traduzido por Ana Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

---

<sup>38</sup> Frank Kermode (2006, p. 150) cita que “a duplicação afeta a estrutura da peça há pares de personagens: Cornelius e Voltemmand, dois embaixadores que falam (juntos) apenas dez palavras; os indistinguíveis Rosencrantz e Guldestern [...] o papel do vingador é duplicado (por Laertes e Fortimbrás)”.

BRADLEY, Andrew Cecil. *A tragédia shakespeariana: Hamlet, Oteló, Rei Lear, Macbeth*. Trad.: Alexandre Feitosa Rosas; revisão de tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Trad.: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *As formas do conteúdo*. Trad. e rev.: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *Tratado geral da semiótica*. Trad.: Antônio de Pádua Danesi e Glison Cezar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GREIMAS, Aljirdas Julien. *Dicionário de semiótica*. 2. ed. vários tradutores. São Paulo: Contexto, 2011.

BRANAGH, Kenneth. (Dir.). *Hamlet*. Inglaterra/Estados Unidos: Castle Rock (B-R), 1996.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HORNBY, Albert Sydney. *Oxford advanced learner's dictionary of current english*. 6. ed. New York: Oxford University Press, 2000.

INGARDEN, Roman. As funções da linguagem no teatro. Trad.: J. Guinsburg. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. (Orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JENKINS, Harold, Hamlet and Ophelia. In: HONIGMANN, Ernest. (Ed.). *Structural Problems in Shakespeare: Lectures and Essays by Harold Jenkins*. London: The Arden Shakespeare, 2001a.

\_\_\_\_\_. Hamlet and the Fishmonger. In: HONIGMANN, Ernest. (Ed.). *Structural Problems in Shakespeare: Lectures and Essays by Harold Jenkins*. London: The Arden Shakespeare, 2001b.

JONES, Daniel. *English Pronouncing Dictionary*. Great Britain: Cambridge University Press, 1991.

KERMODE, Frank, *A linguagem de Shakespeare*. Trad.: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LAVENRENTZ, David. The Woman in Hamlet: An Interpersonal View, In: SMITH, Emma (Ed.). *Shakespeare's tragedies*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

**II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA**  
**XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA**

LONGMAN. *Dictionary of contemporary english*. 3. ed. [s.l.]: Longman, 2003.

MUKAROVSKI, Jan. Sobre o diálogo cênico. Trad.: J. Guinsburg. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. (Orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 28. ed. Trad.: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet: o príncipe da Dinamarca*. Trad., intr. e notas: Lawrence Flores Pereira. Ensaio de T. S. Eliot. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics/Cia. das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *Hamlet*. THOMPSON, Ann; TAYLOR, Neil. (Eds.). New York: The Arden Shakespeare, 2006.

\_\_\_\_\_. *Hamlet, Prince of Denmark*. Editado por Philips Edwards. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SMITH, Albert Hugh; O'LOUGHLIN, John Leslie Noble. *Odhams dictionary of the English language illustrated: a modern guide to the meaning, pronunciation, and derivation of words in literary and current use*. London: Odhams, 1946.

SPURGEON, Caroline Frandes Eleanor. *A imagística Shakespeare e o que ela nos revela*. Trad.: Barbara Heliodora; rev. da tradução: Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

*WEBSTER'S Ninth New Collegiate Dictionary*. Springfield: Merriam-Webster, 1990.

WILLIAMS, Gordon. *Shakespeare's sexual language a glossary*. Great Britain: Continuum, 2006.

*THE AMERICAN Heritage Dictionary Of The English Language*. Boston: H. Mifflin, 1992.

*THE OXFORD English Dictionary*: being a corrected re-issue with an introduction, supplement, and bibliography of a new english dictionary on historical principles. Oxford: Clarendon, 1933, 12 vol.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. Trad.: Jacó Guinsburg. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, J. Teixeira;



*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

CARDOSO, Reni Chaves. (Orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA  
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA  
SUMÁRIO<sup>39</sup>

<b>0. Apresentação –</b> .....	<b>5</b>
<i>José Pereira da Silva</i>	
<b>1. A abordagem interacionista da metáfora: um estudo semântico-lexical</b> .....	<b>9</b>
<i>Noelma Oliveira Barbosa</i>	
<b>2. A mandala astrológica análise semiótica da roda astrológica</b>	<b>30</b>
<i>Ana Júlia Tavares Staudt</i>	
<b>3. Análise do significado em sentenças do português na perspectiva dos teóricos da intenção comunicativa</b> .....	<b>40</b>
<i>Welton Rodrigues Santos</i>	
<b>4. Análise semântica do roteiro de telenovela</b> .....	<b>47</b>
<i>Simone Dorneles Severo e Dinorá Moraes de Fraga</i>	
<b>5. Discurso e produção de sentido à luz do funcionalismo linguístico</b> .....	<b>70</b>
<i>Clesiane Bindaco Benevenuti e Patrícia Peres Ferreira Nicolini</i>	
<b>6. Expressões idiomáticas sob a perspectiva dos estudos fraseológicos</b> .....	<b>80</b>
<i>Dhienes Charla Ferreira Tinoco e Eliana Crispim França Luquetti</i>	
<b>7. Fusão e confusão entre objetos e métodos da(s) linguística(s) e da(s) filologia(s)</b> .....	<b>89</b>
<i>Maria Lucia Mexias-Simon</i>	
<b>8. Leitura, significado e ideologia: uma breve análise da sintaxe narrativa do percurso gerativo de sentido no vídeo "As Brasileiras"</b> .....	<b>95</b>
<i>Bruno Gomes Pereira</i>	
<b>9. Linguagem não verbal: uma análise semiótica da série fotográfica <i>Alice in Waterland</i> de Elena Kalis</b> .....	<b>105</b>
<i>Tais Turaça Arantes e Nataniel dos Santos Gomes</i>	

---

<sup>39</sup> Os onze primeiros trabalhos aqui relacionados foram editados em agosto de 2016, na primeira edição. Os seguintes foram incluídos nesta segunda edição.

10. **Nomeação e renomeação do espaço: considerações sobre a “toponímização” da toponímia baiana** ..... 116  
*Clese Mary Prudente e Celina Márcia Abbade*
11. **Relações sintagmáticas e paradigmáticas da palavra fofoca** 127  
*Edméa Campilho, Marcella da Silva Delgado e Sabine Mendes Lima Moura*
12. **A lexicografia sob a ótica dos alunos do ensino fundamental** 139  
*Glauciane da Conceição dos Santos Faria*
13. **Um estudo do campo lexical dos alimentos puramente africanos em *A Arte Culinária na Bahia*, de Manuel Querino** ..... 149  
*Lise Mary Arruda Dourado*
14. **Análise da palavra convento na peça *Hamlet* pela semântica lexical** ..... 169  
*Carlos Henrique Lima de Souza e Flávia Cunha*
15. **Análise semiológica do signo convento na obra *Hamlet*** ..... 178  
*Carlos Henrique Lima de Souza e Flávia Cunha*