

FACULDADE PERNAMBUCANA DE SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA

ARIEL MOURA CICCONE

UMA BUSCA PELA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS DA LOUCURA NOS
JOGOS DE LINGUAGEM DA OBRA *HAMLET*

RECIFE

2018

ARIEL MOURA CICCONE

**UMA BUSCA PELA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS DA LOUCURA NOS
JOGOS DE LINGUAGEM DA OBRA *HAMLET***

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Faculdade Pernambucana de Saúde, como
requisito para graduação em Psicologia.

Orientadora: Andrea Cristina Tavelin Biselli.

Co-orientadora: Sílvia Fernanda de Medeiros
Maciel.

RECIFE

2018

Um mero aglomerado de sentidos tecidos, tecidos sentidos: dedicado "a todos, e a ninguém".

AGRADECIMENTOS

Ao longo do desenvolvimento deste trabalho, algumas pessoas demonstraram, para mim, de forma tão bela que rivalizaria as mais aclamadas obras de arte, que a gratidão é a mais preciosa pérola que podemos encontrar dentro da *casca de noz* que é o mundo. Minha gratidão evade palavras; contudo, sendo elas a forma como criamos a nós mesmos e nos inserimos no mundo, mediando nossas relações, encerrar alguns limites na linguagem se faz necessário. Portanto, agradeço:

A Júlia Felix, Wendy Xavier, Thais Morais, Arlene Carvalho, Danton Brasil, Lígia de Melo, Tatiane Nepomuceno, Maria Luisa Didier, Letícia Alves, Carolina Vasconcelos, Thaís Ximenes, Júlia Vieira, Matheus Quintino, Giulia Listo, Nathasha Friaça, Elaine Oliveira, Luisa Phoenix, Larissa Rainey e Eduarda Mello, pessoas que compõem a *família* que, com muito cuidado e zelo, criei para mim, e me provam, todos os dias, através dos sentidos que tecemos juntos, o quão importante é optar por fincar a âncora em algum porto seguro de vez em quando.

A **Michele Tarquino** e **Allan Moreira**, pela pontual, mas significativa orientação; pelo respeito às diferenças.

A **Leopoldo Barbosa**, pela atenção, pela motivação – e pela lembrança dos prazos.

A **Arthur de Bulhões, Andrea Biselli** e **Sílvia Maciel**, por toda a dedicação e a ajuda, no que concerne este trabalho.

"'Harry,' said Basil Hallward, looking him straight in the face, 'every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself. The reason I will not exhibit this picture is that I am afraid I have shown in it the secret of my soul.'" (Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*).

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo elucidar de que forma os sentidos acerca do fenômeno da loucura são compreendidos, na medida em que são produzidos nos jogos de linguagem da peça *Hamlet*, de William Shakespeare. Tal peça exerce, bem como todos os trabalhos shakespearianos, influência sobre a construção do pensamento ocidental. Portanto, narrativas dos personagens, que apontam para a(s) ideia(s) de loucura, foram selecionadas e analisadas ao longo deste trabalho, com base nas Investigações Filosóficas de Wittgenstein e nos pressupostos da Ontologia da Linguagem de Echeverría.

Palavras chaves: loucura; Shakespeare; jogos de linguagem; produção de sentidos.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	08
II. OBJETIVOS	17
III. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A METODOLOGIA	18
IV. INICIANDO O JOGO	21
4.1 Prólogo	21
4.2 Ato 1	21
4.3 Ato 2	29
4.4 Ato 3	37
4.5 Ato 4	47
4.6 Ato 5	55
V. RESULTADOS	60
VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81
ANEXO	83

I. INTRODUÇÃO

Diante da necessidade acadêmica de brevidade, foi feito um esforço para colocar em prática o pressuposto de Polonius de que "a brevidade é a alma do intelecto" (Polonius, 2.2.95)¹, a fim de, "no suplício de um minuto, não mais" (Laertes, 1.3.10)², confinar "em uma casca de noz" (Hamlet, 2.2.256)³ a peça com a qual, segundo Harold Bloom (2005), se deu a invenção do humano na Literatura, com o objetivo de elucidar de que modo são produzidos, nos jogos de linguagem da peça, os *sentidos* acerca da(s) ideia(s) de loucura.

Este trabalho, portanto, não tem como escopo o próprio fenômeno da loucura, pois é possível afirmar, com base em Rorty (1998), que o próprio fenômeno é indiferente à nossa descrição dele ou, ainda, nas palavras de Echeverría (2005, p. 25), que "nunca podemos dizer como as coisas realmente são: podemos apenas dizer como *nós* as interpretamos ou consideramos". Assim sendo, tornam-se de interesse os *usos* das palavras que fazem referência à loucura, em seus respectivos jogos de linguagem⁴ na peça *Hamlet*, e de que forma(s) esses *usos* produzem *sentidos* (WITTGENSTEIN, 2012; MACIEL, 2012) no que tange à noção de loucura. Em outras palavras, como esses *sentidos* criam e modificam realidades acerca do próprio fenômeno – isso, em função da característica generativa da linguagem (ECHEVERRÍA, 2005; RORTY, 1989).

Importa delimitar que, para fins deste trabalho, tem-se como base as considerações de Wittgenstein (2012) acerca da linguagem. Em sua obra póstuma, *Investigações Filosóficas*, que exerceu grande influência sobre o pensamento do século XX, corroborando com o que Rorty (2006) chama de *virada linguística* – virada a qual retirou os problemas filosóficos do campo da consciência e transportou-os à esfera da linguagem (MACIEL, 2012) –, Wittgenstein não

¹ Tradução livre de: "Brevity is the soul of wit" (Polonius, 2.2.95). Esta será a nossa maneira de citar a peça *Hamlet* (SHAKESPEARE et al, 2008). O primeiro nome faz referência ao personagem que disse a fala; o primeiro número, ao ato no qual a fala pode ser encontrada; o segundo, à cena; e o terceiro, à(s) linha(s).

² Tradução livre de: "In the suppliance of a minute, no more" (Laertes, 1.3.10). Todas as traduções são de responsabilidade deste trabalho.

³ "In a nutshell" (Hamlet, 2.2.256).

⁴ Ver Wittgenstein (2012), §2, §8, §21, §27, §42, §47, §49–51, §53, §57, §60, §64, §86, §143, §441, §556, §630, §632.

entrega um conceito fechado de "jogos de linguagem"⁵. Contudo, é possível compreender que, ao elucidar os jogos enquanto práticas sociais, governadas por regras, as quais podem ser aprendidas a partir da observação de uma partida, Wittgenstein faz uma analogia entre eles e a linguagem: considera-a também uma prática social, ou uma *forma de vida* (§19, §23, §241), guiada por regras, ou *placas de orientação* (§85), que indicam os caminhos que os utentes da língua podem seguir (JÚNIOR, 2017) para *produzir sentido* (MACIEL, 2012). Para Wittgenstein, ainda, a linguagem e os seus jogos, os quais não possuem uma essência natural em comum, mas sim *semelhanças de família* (§67, §77, §164, §236), podem ser aprendidos através da observação do modo como as palavras são usadas.

Wittgenstein (2012) salienta, ainda, que esse *uso* das palavras é cotidiano – propõe reconduzir "as palavras de seu emprego metafísico de volta ao seu emprego cotidiano" (p. 72, §116). Através do *uso*, elucidam-se o *significado* de uma palavra (§30, §43, §138, §556, §561), e a partir do *uso* das palavras em seu emprego cotidiano, produz-se *sentido* (MACIEL, 2012). É importante, no entanto, diferenciar "sentido" de "significado":

Para Wittgenstein, (...) *significado* se liga a *uso* na linguagem. E o uso que as pessoas fazem das palavras, os usos da linguagem em seus jogos cotidianos é o que estamos circunscrevendo como sendo os *processos de produção de sentidos*. (MACIEL, 2012, p. 23, grifos da autora).

Para melhor compreender a produção de sentidos, é necessário entender os três postulados básicos da Ontologia⁶ da Linguagem de Echeverría (2005): a) os seres humanos são seres linguísticos; b) a linguagem é generativa; c) e os seres humanos criam a si próprios na linguagem e através dela (p. 20).

Sobre esses três postulados, importa ressaltar: dizer que os seres humanos são seres linguísticos não pretende excluir as outras possibilidades do vir-a-ser, as outras dimensões da

⁵ "O conceito 'jogo' é um conceito de contornos imprecisos" (WITTGENSTEIN, 2012, p. 54 §71).

⁶ Echeverría (2005) faz um esforço para afastar o termo "ontologia" da metafísica. Trata-se, para o autor, de buscar compreender "ontologia" enquanto *possibilidades de compreensão e interpretação* do que significa ser-no-mundo. Ele diz: "nossa compreensão do que significa ser humano é a pedra angular de tudo o que fazemos. Ela nos permite reiterar, portanto, que uma ontologia, enquanto interpretação do que significa ser humano, precede qualquer outro postulado sobre como poderiam ser outras coisas. É a interpretação primária (ainda que se trate de uma interpretação implícita) a partir da qual se fazem outras interpretações" (p. 20).

existência humana; pretende apenas indicar que, mesmo as outras dimensões (para Echeverría, o domínio do corpo e o domínio das emoções) são acessadas também através da linguagem (ECHEVERRÍA, 2005).

Além disso, entender a linguagem como generativa significa atentar para o fato de que ela não é passiva, ou seja, não apenas *descreve* realidades, também as *cria*. Isso, contudo, não significa afirmar que a realidade não existe sem a linguagem; apenas que tudo o que se *diz* da realidade é dito através da própria linguagem, e tudo o que é dito é sempre dito por alguém (ECHEVERRÍA, 2005).

Por fim, é preciso compreender que os seres humanos se criam na e através da linguagem e isso significa responsabilizá-los por aquilo que se tornam. Ao contrário do que anteriormente se concebia – que o ser era dado, fixo, imutável, ou que o inconsciente governava a vida humana –, agora, no pensamento de Echeverría (2005), fortemente influenciado pelo segundo Wittgenstein, por Nietzsche e Heidegger, *ser* humano é um eterno "devir", "estar sendo", ou "vir-a-ser", cheio de possibilidades de realizar-se no mundo com os outros. Esse vir-a-ser é exercido nos domínios da linguagem enquanto *ação*, uma vez que a Ontologia da Linguagem de Echeverría (2005) se propõe retomar a união entre o orador, a linguagem e a ação – união a qual se desfaz no campo da metafísica (ECHEVERRÍA, 2005).

A partir do referido lugar teórico, trechos da obra *Hamlet* que apontam para a(s) ideia(s) de loucura foram selecionados e analisados ao longo deste trabalho.

A escolha por *Hamlet* se deve primeiramente, ao fato de que Literatura e Psicologia escondem uma relação controversa. Por um lado, afirma-se que o objeto de estudo da Literatura é a própria "condição humana" (TODOROV, 2014, p. 92), ou que, com Shakespeare se deu a invenção do humano⁷ (BLOOM, 2015). Sendo assim, "pela via da estranheza e da estraneidade" (FREIRE, 2008, p. 7), a literatura impeliria o ser em direção à sua própria diferença (ibidem, p. 7), exercitando sua alteridade⁸. Tal exercício importa no campo da Psicologia pois, embora se

⁷ A depender do lugar teórico do qual se fala, a compreensão de termos como "condição humana" e "invenção do humano" pode variar. A princípio, não é de interesse definir "condição humana", apenas apontar a argumentação do mencionado autor. Contudo, sobre "invenção do humano", cabe salientar a compreensão de Bloom (2015): o humano *na* literatura; o personagem complexo, consciente de si mesmo, capaz de realizar introspecção, visto então em nuances de cinza, e não mais em uma perspectiva preta-e-branca de herói *ou* vilão.

⁸ Compreenda-se alteridade enquanto um encontro entre o Eu e o Outro, através do qual se torna evidente que o Outro, em sua infinitude, delimita a finitude do Eu. Isso abre caminho para perceber a alteridade num sentido de

faça essa nas interfaces das ciências da saúde e das humanidades⁹, e tenha como um dos objetos de estudo a subjetividade humana, ainda é passível a uma aplicação desmedida e desumanizada da técnica e das teorias apreendidas no decurso da graduação (VILLELA, 2015).

Por outro lado, Bloom (1995) isenta a Literatura de qualquer papel moral ou pedagógico (FREIRE, 2008). Ao mesmo tempo em que admite que com Hamlet surgiu o humano (BLOOM, 2005) e que ler Shakespeare pode nos ajudar a aceitar a mudança em nós mesmo e nos outros, afirma que "ler os melhores escritores (...) não vai nos tornar melhores cidadãos" (BLOOM, 1995, p. 24) no que concerne à *moral*, pois para esse fim, "a arte é inteiramente inútil segundo o sublime Oscar Wilde" (ibidem, p. 24). Nesse sentido, ler diria muito mais da "fruição da leitura descomprometida" (FREIRE, 2008, p. 4), de uma inclinação subjetiva, de um "(des)prazer solitário de um leitor entre outros leitores que nunca chegará a conhecer" (ibidem, p. 5). Seria, pois, verdade que apenas "lemos (...) para sanar nossa solidão, embora, na prática, quanto melhor lemos, mais solitários ficamos" (BLOOM, 2004, p. 124).

Contudo, se é verdade que a leitura pode ensinar o ser a aceitar a mudança em si mesmo e nos outros (BLOOM, 1995), pode o *transformar* ou *deformar* (FREIRE, 2008), pode o impelir na direção de sua alteridade (ibidem), é possível pensar em uma aproximação entre Literatura e Psicologia. Pode ser que se utilizar daquela para expandir os horizontes dessa contribua para uma formação mais humanizada do profissional de Psicologia e alivie a tecnicização excessiva.

Dentre as obras literárias, os clássicos "exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória" (CALVINO, 2008, p. 10). E, dentre os clássicos, "Cervantes e Shakespeare dividem a supremacia entre todos os escritores ocidentais, desde a Renascença até o presente" (BLOOM, 2004, p. 98). Entre

transcendência. Assim, surge o reconhecimento do Eu e o sentimento de responsabilidade pelo Outro em seu campo de subjetividade (LÉVINAS, 2005; BERNARDES, 2012; CINTRA, 2012).

⁹ Embora o Conselho Federal de Psicologia tenha, na resolução 15/2007, decidido que a Psicologia seria uma ciência da saúde no Brasil, Salvatore e Valsiner (2010) apontam a luta da Psicologia para se inserir em um campo ou outro, desde seu surgimento. Eles demonstram que "quando as ciências, na Alemanha, foram divididas entre *Naturwissenschaften* e *Geisteswissenschaften* na segunda parte do século XIX, a psicologia ficou no meio, (...) com seu assunto pertencendo 'ao reino de *Geist*,' contudo 'formalmente ou metodologicamente [deveria] ser incluída no meio das ciências naturais' (Mos 1996, p. 41)" (p. 818); no entanto, quando esse contraste foi transportado aos países de língua inglesa, "*Geisteswissenschaften* foi substituída pela noção das humanidades, com uma completa perda de qualquer implicação de conhecimento geral ou ciência" (ibidem, p. 820). Fica evidente, ao longo do estudo deles, que embora se faça um esforço para compartimentalizar a Psicologia à área da saúde, ela ainda transita entre as duas áreas.

semelhanças e diferenças, tanto Cervantes como Shakespeare tratam não só, mas também de "uma figura de alteridade, aquela a que os psicólogos são menos afeitos – a loucura" (FREIRE, 2008, p. 7).

Se são esses autores tão importantes para o pensamento ocidental, contemplar, em busca de compreensão, essa figura de alteridade, que é tão cara à Psicologia, a partir de um clássico – *Hamlet* – pode, talvez: a) ser formativo, "no sentido de que dão uma forma às experiências futuras, fornecendo modelos, recipientes, termos de comparação, esquemas de classificação, escalas de valores, paradigmas de beleza" (CALVINO, 2008, p. 10); b) servir "para entender quem somos e onde chegamos" (ibidem, p. 16); ou, ainda c) nos tornar, enquanto psicólogos, mais atentos às diversas formas de se caracterizar a loucura na linguagem, e sensíveis às inúmeras experiências que se manifestam não apenas na clínica, mas nos diversos espaços em que se insere a Psicologia. Se não, esta leitura pode, ao menos, servir ao "(des)prazer solitário de um leitor" (FREIRE, 2008, p. 5).

De qualquer modo, assume-se o risco de cair em qualquer um desses lugares, uma vez que "ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos" (CALVINO, 2007, p. 16).

Não é possível, no entanto, falar sobre algo sem que se considere o lugar histórico de onde se fala. Sendo assim, ao ler *Hamlet*, é importante ter em mente que não apenas o texto produzido ao final da Era Elizabetana será lido, mas também "as marcas da leitura que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem e nos costumes)" (CALVINO, 2008, p. 11). Em outras palavras: tudo o que essa peça passou a significar no imaginário ocidental ao longo dos quatro séculos desde sua publicação. Isso ocorre porque "[os livros] mudam à luz de uma perspectiva histórica diferente" (CALVINO, 2008, p. 11), portanto, "para poder ler os clássicos, temos de definir 'de onde' eles estão sendo lidos, caso contrário tanto o livro quanto o leitor se perdem em uma nuvem atemporal" (ibidem, p. 14-15)¹⁰

Por esse motivo, importa resgatar o contexto histórico no qual se inseriu Shakespeare, a obra *Hamlet*, e a concepção de loucura então vigente.

¹⁰ Sobre isso, ver também: "Se leio a *Odisseia*, leio o texto de Homero, mas não posso esquecer tudo aquilo que as aventuras de Ulisses passaram a significar durante os séculos e não posso deixar de perguntar-me se tais significados estavam implícitos no texto ou se são incrustações, deformações ou dilatações" (CALVINO, 2008, p. 11).

Sabe-se, a partir de Foucault (2017), que a loucura percorreu inúmeros caminhos no imaginário social ao longo dos séculos. Na Antiguidade Clássica e na Idade Média, pertenceu ao domínio do cósmico, sendo concebida enquanto castigo dos deuses, possessão demoníaca, desarranjo nas três almas, oscilação de acordo com as fases da lua etc. A partir do século XV, e ao longo da Renascença, deixará suas marcas na iconografia e na literatura enquanto loucura trágica – aquela dona de um saber oculto sobre o fim do mundo, detentora de uma verdade inacessível; aquela que "revela o onirismo como real, o delírio da destruição pura, o segredo profundo que vai se abolir a verdade de nosso mundo de aparência" (CUNHA, 2009, p. 73) – e, mais tarde, "loucura crítica", ou seja, a apropriação da loucura pelo discurso da razão (FOUCAULT, 2017; CUNHA, 2009).

Ao longo dos séculos, o espaço entre a concepção trágica e a concepção crítica se torna cada vez maior, até que, no final do século XVII, a concepção crítica emerge aos holofotes, a “Nau dos Loucos” desemboca na Grande Internação, e tem-se o que Foucault (2017) chama de experiência clássica da loucura (FOUCAULT, 2017).

É no contexto histórico e cultural da Renascença, mais especificamente na Era Elizabetana, que está inserido Shakespeare: nesse momento em que a loucura trágica e a loucura crítica brigavam pelo holofote, antes da culminância da Grande Internação.

O bardo nasce quando a rainha virgem (Elizabeth I) está por volta do sexto ano de seu reinado, ou seja, os primeiros suspiros do bebê William se dão em uma Inglaterra que ainda sentia vestígios do cheiro do sangue deixado por aquela conhecida como Bloody Mary (Mary I). Com a ascensão de Elizabeth I, ascende também a esperança para os protestantes outrora perseguidos. A escolha de Elizabeth I por não se casar, no entanto, deixa um vazio no que concerne à sucessão ao trono e, embora fosse ela uma monarca forte e corajosa por desafiar a ordem do Estado em plenos séculos XVI e XVII, tal vazio alertava perigo, pois deixava a Inglaterra vulnerável a ataques e/ou guerras civis (SUTHERLAND, 2017).

Quando Shakespeare inicia sua carreira na dramaturgia, questionamentos sobre "quem virá após Elizabeth?" já pululavam a Inglaterra. O protestantismo era enfim tolerado, ao passo que ser cristão, embora também tolerado, era perigoso – Mary, a rainha católica da Escócia,

clamara o trono de Elizabeth, e desde então, a população caminhava numa corda bamba entre catolicismo e protestantismo (SUTHERLAND, 2017).

Embora Sutherland (2017) afirme que Shakespeare manteve a religião longe de suas peças, é possível observar que, pelo contrário, ele se utilizou de elementos de ambas as fés. Além disso, a instabilidade e vulnerabilidade política, a sucessão monárquica, dentre outros temas, espelhos da era Elizabetana, também são retratados nas peças de Shakespeare. Tais elementos e reflexos serão demonstrados, neste trabalho, somente no que concerne a *Hamlet*.

De 1564 a 1616, então, viveu o bardo, mas, de sua vida, poucos registros restam – há, inclusive, um espaço de tempo de 1586 a 1592 ao qual os estudiosos, segundo Sutherland (2017), se referem como "anos perdidos", nos quais Shakespeare se torna invisível para a História.

Sabe-se que o bardo nasceu em Stratford-Upon-Avon, onde frequentou os primeiros anos de escola, tendo, contudo, abandonado-a na adolescência; sua família era fabricante de luvas; casou-se com Anne Hathaway, com quem teve duas filhas, Susanna e Judith, e um filho, Hamnet, quem faleceu ainda infante e inspirou o nome da tragédia que é objeto de estudo deste trabalho (SUTHERLAND, 2017).

Por volta de 1590, Shakespeare emerge na cena teatral de Londres: não apenas escrevia peças; também atuava. Tornou-se dono, inclusive, de uma companhia de teatro chamada Lord Chamberlain's Men. Supõe-se que, no auge de sua carreira, entre os anos de 1610 e 1613, Shakespeare tenha se retirado de Londres, falecendo em 1616 (SUTHERLAND, 2017).

De sua obra, sobrevivem aos dias atuais 39 peças, 154 sonetos e dois poemas que seguem causando deslumbre em estudiosos ao redor do globo (não somente o teatro inglês). Das 39 peças, de acordo com a organização do *First Folio*, 14 são comédias (e posteriormente se adicionam mais duas não publicadas no Folio), 11 são peças históricas e 12 são tragédias.

Sobre o estilo shakespeariano, importa delimitar os elementos incorporados no que concerne suas tragédias. De acordo com Bradley (2009), as tragédias shakespearianas incorporam uma série de elementos, sendo a ação o seu cerne – principalmente as ações humanas que impactam diretamente na sorte de um homem de alta estirpe, resultando em sua morte.

Dizer que se trata apenas disso, contudo, é reducionismo. Para caracterizar suas tragédias, Shakespeare emprega estados de alteração da consciência (loucura, sonambulismo, alucinações,

demência); elementos sobrenaturais, como fantasmas e bruxas que possuem conhecimentos ocultos sobre a vida terrestre; e também uma certa dose de acasos e acidentes, como por exemplo: Romeo não ter lido a carta de Juliet; Hamlet ter sido ferido com a lâmina envenenada; Desdemona ter deixado cair seu lenço; Edgar não ter chegado a tempo de salvar Cordelia etc. Por fim, as tragédias shakespearianas parecem se apoiar sempre em conflitos, sejam eles externos (entre duas ou mais personagens, como por exemplo, o ódio entre as famílias de Romeo e Juliet), ou internos (sendo Hamlet o maior exemplo desse tipo de conflito) (BRADLEY, 2009).

Se é verdade, como Foucault (2017) aponta, que a loucura em Shakespeare e Cervantes caracteriza a persistência do trágico na literatura durante a Renascença, também pode ser verdade que, em Shakespeare, devido ao contexto no qual estava inserido, traços da concepção crítica da loucura também podem ser evidenciados – embora sempre em um contexto trágico.

Nas tragédias shakespearianas, a concepção de loucura trágica é delineada através do confinamento de um saber inacessível; um estado através do qual, em seu delírio, os crimes são denunciados (Lady e Lord Macbeth, por exemplo); um estado que declina as funções cognitivas (King Lear); o resultado da perda do objeto de amor (Ophelia e tantos outros).

Mesmo nas comédias shakespearianas, elementos da concepção trágica estão presentes (Malvolio em Noite de Reis, por exemplo). Há, ainda, algo que cambaleia entre o trágico e o crítico, quando, na figura dos bobos da corte, materializa-se a idéia de saber inacessível no que tange os crimes da corte. Os bobos, embora frequentemente considerados "loucos" – inofensivos, no entanto: a loucura enquanto objeto do riso –, são conscientes do saber que guardam, e intencionalmente revelam não apenas para a corte os seus segredos, mas também para a plateia a verdade de seus crimes históricos, rompendo com as barreiras do palco e provando que o saber previamente referido não era tão inacessível quanto inicialmente se concebia. Os bobos revelam esse saber a partir de jogos de linguagem aparentemente "sem sentido"; entregam verdades pelo avesso, através de ironias, piadas, sátiras, canções e jogos de palavras que frequentemente culminam no riso ou, até mesmo, em desconforto.

Por outro lado, a concepção crítica da loucura é encontrada em diálogo, ao mesmo tempo que em ruptura, com a razão (o personagem Hamlet sendo o maior exemplo, embora ainda num

contexto trágico), e no desafio e na subversão da ordem de estado, enquanto ameaça social, moral e política (BAYANOVA, 2013).

Em *Hamlet*, especificamente, a loucura se materializa em dois personagens: Hamlet e Ophelia. Sempre em contraste, esses dois estabelecem uma noção de (des)equilíbrio entre opostos, que se estende por toda a peça. Portanto, fica evidente que, para falar de loucura em *Hamlet*, há espaço para criação de dados¹¹. Logo, em função do que foi exposto, retornar a um clássico que possui grande influência sobre a construção do pensamento ocidental em busca de *sentidos* produzidos acerca de um fenômeno tão caro à Psicologia pode ajudar a desvelar, ou *produzir*, novos modos de compreensão.

¹¹ "Os métodos e os dados são **criados** pelo pesquisador na base da natureza específica do processo cíclico." (VALSINER, 2000, p. 64, grifo nosso)

II. OBJETIVOS

Geral:

Analisar os modos de dizer sobre a(s) loucura(s) na peça *Hamlet*, a partir da teoria dos jogos de linguagem de Wittgenstein e a Ontologia da Linguagem de Echeverría, procurando destacar cenas e falas de personagens como episódios que estabelecem processos de produção de sentidos acerca da(s) ideia(s) de loucura.

Específicos:

1. Circunscrever na fala dos personagens da peça a caracterização da(s) loucura(s).
1. Contemplar, pelo viés da ontologia da linguagem e dos jogos de linguagem, a(s) ideia(s) de loucura a partir das falas selecionadas.

II. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A METODOLOGIA

Mas quando eu comecei a considerar o assunto neste último modo, o qual parecia o mais interessante, eu logo percebi que havia uma fatal desvantagem. Eu jamais conseguiria chegar a alguma conclusão. Eu jamais conseguiria cumprir o que, eu compreendo, é a tarefa de um conferencista – entregar, após uma hora de discurso, uma pepita de pura verdade para embrulhar em meio às páginas de seus cadernos e manter na lareira para sempre. Tudo o que eu poderia fazer seria oferecer-lhes uma opinião sobre um pequeno ponto.
(Virginia Woolf, *A Room Of One's Own*)

As investigações que este trabalho se propõe a fazer encontram base na caracterização da loucura, tal qual se desvela nos jogos de linguagem que compõem a obra *Hamlet*, de William Shakespeare. Para tanto, embora fosse "a postura contemplativa dos místicos que, observando, são capazes de compreender" (MACIEL, 2003, p. 13) o melhor caminho, ao optar por jogar o jogo acadêmico, faz-se necessário render-se à análise. Logo, é importante esclarecer desde já que a análise de *Hamlet* será fundamentada nos três pressupostos explorados na introdução deste trabalho: a) a linguagem enquanto um jogo (WITTGENSTEIN, 2012); b) a linguagem enquanto ação que produz sentidos (ECHEVERRÍA, 2005); c) o ser humano enquanto ser linguístico, que cria a si mesmo na e através da linguagem (ibidem).

Sendo assim, para constituir o jogo que este trabalho se propõe a jogar, falas de personagens que, na peça *Hamlet*, apontam para a(s) ideia(s) de loucura foram selecionadas. Através do mergulho nessas narrativas, os *modos de dizer* desse fenômeno foram analisados, ou seja, buscou-se compreender de que forma(s) se fala sobre a loucura em *Hamlet*, a partir dos jogos de linguagem dos diversos personagens da obra.

Em ressalva, é importante sinalizar que, na tentativa de fazer ciência, há um costume de criar marcadores que "transformam um axioma (...) numa base de identidade"¹² (SALVATORE & VALSINER, 2010, p. 821); assim, mantém-se uma tendência a construções sociais de

¹² Citação completa: "transformam um axioma (i.e., uma crença geral da qual a investigação se inicia – contudo, uma que pode ser duvidada e substituída por outra) numa base de identidade (na qual o axioma não é mais duvidável ou substituível)" (SALVATORE & VALSINER, 2010, p. 821).

"escolas" de pensamento irreduzíveis. Além disso, há uma necessidade acadêmica de oferecer uma conclusão que confirme ou refute as hipóteses iniciais, motivadoras do estudo (VALSINER, 2000). Contudo, situando-se este trabalho num lugar de compreensão da verdade enquanto "uma propriedade das entidades linguísticas, das sentenças" (RORTY, 1989, p. 7), da linguagem através de uma perspectiva pragmática e da produção de sentidos ligada ao uso que se faz da linguagem (WITTGENSTEIN, 2012; MACIEL, 2012), pretende-se evitar cair na sedução metafísica de propor uma única verdade inabalável e indestrutível. Até porque:

A verdade (...) é simplesmente um jogo lógico de coerências internas dentro de um sistema *dado*. Nesse contexto, dizer que algo é verdadeiro só equivale a sustentar que é coerente com outras proposições que aceitamos como válidas. Isso mostra a circularidade do conhecimento, como reconheceu a hermenêutica. (ECHEVERRÍA, 2005, p. 26)

E, ainda:

A tentação de procurar por critérios é uma espécie da mais geral tentação de pensar sobre o mundo, ou o ser humano, como possuidor de uma natureza intrínseca, uma essência. Isso é, é o resultado da tentação de privilegiar uma entre as várias linguagens nas quais habitualmente descrevemos o mundo ou nós mesmos. Enquanto pensarmos que há alguma relação chamada "encaixar o mundo" ou "expressar a real natureza do ser" que pode ser possuída ou faltar nos vocabulários como um todo, nós continuaremos a busca tradicional filosófica por um critério que nos diga quais vocabulários tem essa desejada característica. Mas se pudéssemos nos reconciliar com a ideia de que **a maior parte da realidade é indiferente a nossa descrição dela**, e que o ser humano é criado pelo uso de um vocabulário ao invés de ser adequadamente ou inadequadamente expresso em um vocabulário, então deveríamos ao mínimo ter assimilado o que era verdade na ideia Romântica de que **a verdade é construída ao invés de encontrada**. (RORTY, 1989, p. 7, grifos nossos).

Buscou-se, portanto, nada mais que propor *alguns caminhos* para a compreensão dos modos de dizer sobre o fenômeno contemplado.

Por fim, tratando-se de uma análise de texto literário, o presente estudo não fere nenhum princípio ético considerando as premissas da resolução 510/16 da Comissão Nacional de Ética de Pesquisa (CONEP).

IV. INICIANDO O JOGO

4.1 Prólogo

Embora um clássico deva falar por si só, deva "ser tomado em sua forma não-explicada e observado tal como é" (VYGOTSKY, 1925), se a proposta é a de compreender o que ele desvela, para fins desse trabalho, faz-se importante explicar o cenário da peça, uma vez que, como já vimos com Wittgenstein (2012), aquele é de fundamental importância para a elucidação do significado das palavras em seus determinados jogos de linguagem.

4.2 Ato 1

Ato 1, Cena 1: Contextualização e legitimação da existência do fantasma

A peça inicia com uma pergunta: "Quem está aí?" (Barnardo, 1.1.1). Isso imediatamente convoca a plateia para um lugar de auto-consciência: as pessoas, enquanto plateia ou leitores, estão ali; presenciam os acontecimentos; propõem-se a *escutar efetivamente* os jogos de linguagem dos personagens e, assim, os legitimam, na medida em que "o falar efetivo só se dá quando é seguido de um escutar efetivo. O escutar valida o falar." (ECHEVERRÍA, 2005, p. 82).

De acordo com Echeverría (2005), *escutar* é diferente de *ouvir*: esse último refere-se a um fenômeno biológico que delimita o que os seres humanos são capazes de fazer, ou seja, há um limite no que concerne a habilidade humana de *ouvir*. *Escutar*, por outro lado, apenas é possível porque os seres humanos possuem a capacidade biológica de *ouvir*, contudo, supera a mera capacidade de identificar os estímulos que chegam aos ouvidos: "escutar pertence ao domínio da linguagem e é constituído em nossas interações sociais com os outros" (ibidem, p. 83).

Echeverría (2005) argumenta que "somos capazes de *escutar* uns aos outros porque compartilhamos uma forma comum de ser" (p. 100), ao mesmo tempo em que cada sujeito possui sua singularidade e cada "Outro" difere do próprio "Ser". Assim, ao convidar a plateia a esse lugar de autoconsciência, Shakespeare também a convida a identificar o que pode haver de comum entre os ouvintes e os personagens, bem como o que difere a plateia da peça. Em outras palavras, convida a plateia à possibilidade de experienciar a alteridade.

Para além disso, não apenas a plateia e os leitores legitimam as palavras-ações dos personagens, mas também os próprios personagens legitimam os discursos uns dos outros, identificando e (de)limitando suas diferenças.

De acordo com Bate (2008), a pergunta "Quem está aí?" molda o contexto geral da peça, sinalizando que essa última "cria a ilusão de fazer tantas perguntas da plateia e dos intérpretes quanto podemos fazer a ela" (p. 1). De fato, Hamlet é repleta de questionamentos, alguns respondidos no decurso dos atos, outros não; outros, ainda, impossíveis de resposta por tratarem de questões que nem mesmo a Filosofia, desde seu nascimento, conseguiu solucionar.

Segundo Miskimmin (2008), aquela primeira pergunta evoca temas como identidade, incerteza e existência, o que, em concordância com o que diz Bate (2008), sinaliza que se trata de uma peça de caráter mais reflexivo. Como Bloom (2004) e Bate (2008) argumentam, Hamlet é a peça de Shakespeare que contém menos ação – aliás, segundo Vygotsky (1925), a questão que mais intriga os estudiosos é a *inação* de Hamlet: por que Hamlet procrastina? Contudo, será mesmo que procrastina? Afinal, não é a linguagem *ação*, tal como postulado por Echeverría (2005)¹³ e Wittgenstein (2012)¹⁴?

Identificados os personagens nessa primeira cena (os sentinelas que guardam o castelo) evidencia-se a hora: é meia-noite. Segundo Miskimmin (2008), o fato de a peça se iniciar à meia-noite introduz uma noção de equilíbrio entre dois opostos: "a peça se inicia entre um dia e o outro, uma literal representação dos temas e assuntos chave, tais como dia/noite, palavras/ação, físico/espiritual e aparência/realidade" (p. 153). É importante ressaltar, no entanto, que a ideia de palavras e ação como opostas é rejeitada. Além disso, é possível interpretar essa questão de outra forma. A peça se inicia num ponto crucial, dúbio, ambivalente: ao mesmo tempo em que sinaliza o término de um dia, aponta o nascer de outro; os sentinelas testemunham o fim de um ciclo e o

¹³ Sobre isso, ver: "A linguagem, sustentamos, não é inocente. Toda proposição, toda interpretação, **abre e fecha determinadas possibilidades na vida, habilita ou inibe determinados cursos de ação.**" (ECHEVERRÍA, 2005, p. 27, grifo nosso); "A ontologia da linguagem alcança o que havia sido destruído pelo programa metafísico: a unidade entre o orador, a linguagem e a ação. Reconhece que tudo o que é dito é sempre dito por alguém, restabelecendo o que chamamos de laço quebrado entre a linguagem e o orador. Postula que **a linguagem é ação** e, portanto, evita a separação entre ambos, particularmente entre o pensamento e a ação. Finalmente, postula que **a ação (que abarca a linguagem) gera o ser e que essa, portanto, constitui o indivíduo que fala (o orador) e o que atua (o ator).**" (ibidem, p. 38, grifos nossos)"

¹⁴ "Palavras são também atos". (WITTGENSTEIN, 2012, p. 197, §546)

início de outro, bem como a Dinamarca testemunha a queda de um monarca e a ascensão de outro, e Gertrude enterra um marido e toma outro.

Ao invés de se pensar em equilíbrio entre uma série de opostos – opostos esses que parecem governar a peça, segundo Miskimmin (2008) –, pode-se pensar, a princípio, em desequilíbrio, principalmente no que concerne a) a instabilidade política no cenário da Dinamarca; b) a ação versus a suposta inação de Hamlet; c) a loucura fingida de Hamlet e a loucura real de Ophelia.

Delineado o horário, os sentinelas seguem conversando, e compartilham entre si a experiência da aparição do fantasma do falecido Rei Hamlet. Horatio, o mais cético, quem não se permitiria acreditar nos relatos sem o aval de seus próprios olhos, ao se deparar com a nova aparição do fantasma, treme e fica pálido, legitimando a experiência dos sentinelas.

Todos os sentinelas tentam falar com o fantasma, mas ele se recusa à comunicação verbal – é importante lembrar que o silêncio também comunica: comunica uma série de possibilidades ainda não realizadas. Em outras palavras: enquanto no campo do silêncio, tudo pode vir-a-ser; a partir do momento em que se fala, abrem-se e fecham-se "determinadas possibilidades na vida" (ECHEVERRÍA, 2005, p. 27), habilitam-se ou inibem-se "determinados cursos de ação." (ibidem, p. 27).

Quando o galo canta, anunciando a chegada da manhã, o fantasma, ainda em silêncio, vai embora – e o motivo será explicado mais adiante na peça.

Nessa primeira cena, alguns assuntos de Estado são evocados, e o clima político fica evidente: a Dinamarca se prepara para a guerra, pois o antigo Rei, que era muito bem quisto como evidenciado no discurso de Horatio – "esse lado de nosso mundo o estimava" (Horatio, 1.1.95)¹⁵ – conquistara terras que pertenciam à Noruega, e agora Fortinbras, seu príncipe, pretende retaliar, principalmente sabendo da morte do antigo Rei, o que deixou a Dinamarca, brevemente, em um estado vulnerável. É nesse clima de incertezas, questionamentos e instabilidade política que se inicia a peça. É nesse contexto que se insere Hamlet, também cheio de incertezas, questionamentos e instabilidades.

¹⁵ "For so this side of our known world esteemed him" (Horatio, 1.1.95)

Ato 1, Cena 2: Luto e melancolia

Na segunda cena, dá-se a ascensão de Claudius, irmão do falecido Rei Hamlet, ao trono e seu casamento com a Rainha Gertrude. Em seu discurso, Claudius se refere a esse momento com a seguinte frase: "com um olho próspero e outro choroso"¹⁶, apontando, mais uma vez, para uma ambivalência que parece pairar pelos ares da corte. Miskimmin (2008) sugere que esse primeiro discurso de Claudius é outra tentativa de apontar o equilíbrio entre dois opostos. Pode, no entanto, também ser compreendido como uma forma de mascarar o desequilíbrio que assolava a Dinamarca.

Ao longo dessa cena, o luto de Hamlet se evidencia tanto nas "cores anoitecidas"¹⁷ de suas vestes, como em seu humor, tal como por ele mesmo declarado: "não são apenas minhas vestimentas que estão tingidas"¹⁸. Gertrude sinaliza a Hamlet que é *comum* que pais morram, ao que Hamlet retruca, dizendo que sim, é *comum*, jogando com o sentido da palavra: "comum", utilizado por Gertrude, significa corriqueiro, algo recorrente; quando é devolvido por Hamlet, ele joga com o sentido de "comum" enquanto "vulgar" – o que não funciona muito bem em português. Ela questiona, então, por que *parece* tão particular a ele e, novamente, Hamlet retruca, dizendo que não *parece*, mas *é*. Ainda nessa cena, Hamlet reflete sobre aparência/realidade, sobre o que pode um homem fingir (*atuar*), e o que realmente se passa "*within*" (por dentro).

O tema da aparência/realidade se estende por toda a peça. A questão da atuação perpassa várias esferas: a loucura de Hamlet, delimitada por ele mesmo como atuada, "fingida"; a peça dentro da peça, arquitetada tal qual uma "Ratoeira" (Hamlet, 3.2) para o Rei; a mentira sobre o assassinato do pai; a farsa assumida pelo novo Rei etc.

Nessa cena, Hamlet ainda sinaliza que gostaria de retornar a seus estudos em Wittenberg – a escola na qual Martin Luther adquiriu a maior parte de seus conhecimentos –, porém, ambos Claudius e Gertrude o persuadem a ficar. Hamlet aceita e todos saem, deixando-o sozinho com suas reflexões.

¹⁶ "With one auspicious and one dropping eye" (Claudius, 2.1.11)

¹⁷ "Cast thy nightly colour off" (Gertrude, 2.1.67)

¹⁸ "'Tis not alone my inky cloak" (Hamlet, 2.1.77)

Assim, tem-se o primeiro solilóquio de Hamlet¹⁹, no qual ele deseja que sua sólida (ou suja, se "solid" for ouvido como "sullied") carne derretesse, ou que o todo-poderoso não houvesse batido o martelo e incriminado o suicídio. Embora essa não seja a única vez em que contemplará o suicídio, nesse primeiro solilóquio, sua desilusão, e até certa revolta, com o mundo e a forma como ele funciona ficam evidentes: não são apenas suas vestes que estão enegrecidas, sinaliza; é, também, sua percepção do mundo naquele momento: "é um jardim descuidado pelo qual se alastram ervas-daninhas: coisas de natureza viçosa e grossa, coisas podres meramente o dominam" (Hamlet, 1.2.135-137).

O solilóquio segue, e logo após essas considerações, mais uma vez, Hamlet se mostra angustiado com o fato de sua mãe haver se re-casado muito rapidamente ("Fraqueza, teu nome é mulher!²⁰; "Uma besta que carece do discurso da razão teria lamentado por mais tempo!"²¹), e torna a mencionar como ainda se sente distante do tio, então seu padrasto ("Irmão de meu pai, mas não mais meu pai que eu para Hércules"²²).

Hamlet encerra – ou melhor, suspende, põe em pausa – suas reflexões com a chegada de Horatio, Barnardo e Marcellus, quem vêm trazer a notícia da aparição do fantasma. Hamlet decide, então, acompanhar os sentinelas em sua guarda naquela noite, caso o fantasma reapareça. Diz que, caso essa aparição assumira a forma de seu pai, falará com ele, "mesmo que o próprio inferno se escancare" e lhe "ordene ficar quieto"²³. A cena se finaliza com Hamlet, novamente em introspecção, contemplando a aparição de seu pai: em suas armaduras de guerra? Por quê? Ele suspeita uma "*foul play*" (1.2.270): um crime, um jogo sujo.

Ato 1, Cena 3: "*Best safety lies in fear*"

A cena 3 é reservada à primeira aparição de Ophelia. Em contraste à figura melancólica de Hamlet, Ophelia revela-se jovial e perspicaz quando, ao ouvir os conselhos do irmão, Laertes,

¹⁹ "O, that this too too solid flesh would melt, / Thaw and resolve itself into a dew! / Or that the Everlasting had not fixed / His canon gainst self-slaughter! O God, O God! / How weary, stale, flat and unprofitable / Seem to me all the uses of this world! / Fie on't! O, fie, fie! 'Tis an unweeded garden / That grows to seed: things rank and gross in nature / Possess it merely. That it should come to this!" (Hamlet, 1.2.129-137)

²⁰ "Frailty, thy name is woman" (Hamlet, 1.2.146)

²¹ "A beast that wants discourse of reason would have mourned longer" (Hamlet, 1.2.150-151)

²² "My father's brother but no more like my father than I to Hercules" (Hamlet, 1.2.152-153)

²³ "Though hell itself should gape and bid me hold my peace" (Hamlet, 1.2.258-259)

sobre não levar a sério as investidas românticas do príncipe Hamlet²⁴, uma vez que o desejo dele está sujeito às ordens do Estado e sua posição na corte²⁵, de modo que as investidas devem ser temidas²⁶, diz que acatará suas palavras desde que ele não faça, como fazem alguns "pastores desagradáveis" (Ophelia, 1.3.52): mostrar "o caminho íngreme e espinhoso ao céu, enquanto, como um descuidado libertino, ele mesmo segue o caminho primaveril frívolo/de galanteios, e não segue seus próprios conselhos" (Ophelia, 1.3.50-53)²⁷.

Polonius, então, chega e, despedindo-se do filho, oferece-lhe uma série de conselhos sobre como se portar na França, seu destino final. Após a partida de Laertes, Polonius indaga a Ophelia que queria dizer seu irmão e, tomando ciência sobre o assunto, ele a adverte no mesmo sentido que Laertes: "não acredite em seus votos, Ophelia, pois eles se partem" (Polonius, 1.3.131)²⁸. Ophelia diz que obedecerá.

Ato 1, Cena 4: Loucura e Razão

Nesta cena, Hamlet, Horatio e Marcellus ficam em vigia durante a noite, aguardando a aparição do fantasma. Quando esse chega, mais uma vez, recusa-se a falar com os sentinelas, mas convoca Hamlet, quem, apesar dos protestos de seus amigos, decide acompanhá-lo, uma vez que não possui nada a temer, pois não valoriza sua "vida por um alfinete" (Hamlet, 1.4.49) e, por sua alma, "o que pode ele fazer com ela, sendo tão imortal quanto?" (Hamlet, 1.4.50-51)²⁹.

Em resposta a Hamlet, Horatio (de)limita a primeira noção de loucura quando responde que o fantasma pode "assumir qualquer outra forma e privá-lo de sua **soberania de razão** e arrastá-lo para a **loucura**"³⁰.

²⁴ "For Hamlet and the trifling of his favor, / Hold it a fashion and a toy in blood, / A violet in the youth of primy nature, / Forward, not permanent, sweet, not lasting, / The perfume and suppliance of a minute. / No more."

²⁵ "His greatness weighed, his will is not his own, for he himself is subject to his birth." / "Sua grandeza pesada, seu desejo não é mais seu, pois ele mesmo é sujeito a seu próprio nascimento".

²⁶ "Fear it, Ophelia" (Laertes, 1.3.35) e "Be wary, then, best safety lies in fear. Youth to itself rebels, though none else near." (Laertes, 1.3.45-46)

²⁷ "Do not, as some ungracious pastors do, / Show me the steep and thorny way to heaven / Whiles, like a puffed and reckless libertine, / Himself the primrose path of dalliance tread / And reckes not his own rede." (Ophelia, 1.3.49-53)

²⁸ "Do not believe his vows, Ophelia, for they are brokers." (Polonius, 1.3.131)

²⁹ "Why, what should we fear? **I do not set my life at a pin's fee**: And for my soul, what can it do to that, Being a thing immortal as itself?" (Hamlet, 1.4.48-51)

³⁰ "And there assumes some other horrible form Which might **deprive** your sovereignty of **reason** And draw you into madness?" (Horatio, 1.4.57-59).

Essa primeira referência à loucura está de acordo com o contexto histórico no qual a peça foi produzida. Supõe-se que Hamlet tenha ido ao público pela primeira vez em 1603, mesmo ano de falecimento da Rainha Elizabeth (SUTHERLAND, 2017). Embora Elizabeth tenha trazido estabilidade política e um senso de identidade para a Inglaterra em seus primeiros anos enquanto monarca, no final de seu reinado, o clima era de instabilidade e incerteza. Na Era Jacobina, que se sucede, o teatro atinge seu pico de valorização. *Hamlet*, portanto, foi produzida no final da Era Elizabetana e foi ao público num momento de transição para a Era Jacobina.

Nesse momento de transição, sabe-se, a partir de Foucault (2017), que a concepção trágica e crítica da loucura brigavam pelo holofote. Somente mais tarde, no mesmo século, é que o crítico emergiria, e o trágico subsistiria na penumbra.

Portanto, ao sinalizar que a razão é soberana e que *perdê-la* resultaria em loucura, observam-se elementos da concepção crítica (relação dialógica entre loucura e razão) em todo um contexto trágico.

Ato 1, Cena 5: Revelação, Comportamento Bizarro e Intencionalidade

Nesta cena, o fantasma revela a Hamlet os crimes do irmão Claudius: esse despejara veneno em sua orelha, durante seu sono, roubando-lhe, assim, a possibilidade de se redimir, em orações, por seus pecados – noção cristã. Por esse motivo, fora condenado a caminhar pela Terra durante a noite, e retornar aos seus confins quando quer que a manhã chegasse anunciada pelo galo, até que pagasse por seus pecados. O fantasma diz estar proibido de contar os segredos pós-morte – algo sobre o qual Hamlet posteriormente refletirá (3.1).

Quando os amigos de Hamlet reaparecem, o príncipe se recusa a revelar o que estava "podre no Estado da Dinamarca"³¹; contudo, reassegura aos sentinelas que se trata de "um fantasma honesto"³², tornando evidente como legítima a história que lhe foi revelada – ao menos nesse primeiro momento, já que, posteriormente, arquitetará uma armadilha (a "Ratoeira") para confirmar o que se tornam, então, suspeitas.

³¹ "Something is rotten in the state of Denmark." (Horatio, 1.4.72)

³² "It is an honest ghost, that let me tell you." (Hamlet, 1.5.152)

Por fim, Hamlet pede que os sentinelas jurem por sua espada que eles não deixarão escapar uma palavra sobre os acontecidos da noite. Quando hesitam, o fantasma grita debaixo do palco: "Jurem!". Hamlet então, sinaliza:

Nunca, se vocês esperam a piedade de Deus, **não importa o quão estranho ou bizarro eu possa me comportar – pois eu talvez, daqui para frente, possa pensar ser sensato me colocar em um bizarro comportamento** –, em qualquer momento que me vejam, nunca, com braços cruzados assim, ou com esse meneio de cabeça, ou pronunciando alguma duvidosa frase como "bem, sabemos", ou "se pudéssemos, diríamos", ou "se desejássemos, falaríamos", ou "há quem possa dizer, se quiser", ou qualquer ambígua sugestão que entregue o jogo, para sinalizar que sabem algo de mim: não o façam, para que a graça e a piedade, quando for preciso, possam lhe ajudar. Jurem. (Hamlet, 1.5.185-197)³³

A partir dessa fala, desvela-se a premeditação de Hamlet. Por "talvez, daqui para frente, possa pensar ser sensato me colocar em um bizarro comportamento", compreende-se que esse comportamento já vem com o que Polonius, mais tarde, chamará de "método" (2.2), e que pode ser compreendido como intencionalidade: há um propósito por trás dessa dissimulação de bizarrice.

O comportamento bizarro de Hamlet se expressa em primazia através de sua linguagem, que passa, intencionalmente, a jogar com sentidos diferentes daqueles compartilhados pela corte. Nas palavras de Wittgenstein (2012, p. 125, §249), "mentir é um jogo de linguagem que requer ser aprendido como outro jogo qualquer.", ou seja, para Hamlet, a própria dissimulação da loucura também é um jogo de linguagem que seguirá determinadas regras ou placas de orientação, porém, nesse contexto, regras que serão diferentes das consensuais, e serão ditadas por ele, uma vez que, "para a simulação propriamente dita faltaria ainda o contexto adequado" (ibidem, p. 125, §250).

³³ "(...) Never, so help you mercy, / **How strange or odd soe'er I bear myself – / As I perchance hereafter shall think meet / To put an antic disposition on** – / That you, at such time seeing me, never shall / With arms encumbered thus, or thus headshake, / Or by pronouncing of some doubtful phrase, / As "Well, we know" or "We could, an if we would" / Or "If we list to speak" or "There be, an if they might" / Or such ambiguous giving out, to note / That you know aught of me: this not to do, / So grace and mercy at your most need help you. Swear." (Hamlet, 1.5.185-197)

Sobre determinar as próprias regras, diz Wittgenstein (2012, p. 185, §492):

Inventar uma linguagem poderia significar inventar, com base em leis naturais (ou em sintonia com elas), **um mecanismo para uma determinada finalidade**; mas tem também um outro sentido, análogo àquele em que falamos da invenção de um jogo.

No caso de Hamlet, a finalidade seria a de transitar por espaços não permitidos à sanidade; *atuar* a loucura trágica na medida em que esconde sua intenção de vingar o assassinato de seu pai; encontrar o equilíbrio entre um conflito interno que atrasa suas ações físicas, e será melhor explorado adiante.

4.3 Ato 2: Sentido(s) e propósito(s) da(s) loucura(s)

Ato 2, Cena 1: Com ou Sem Sentido?

Nesta cena, Ophelia, outrora jovial, mostra-se perturbada frente à perturbação de Hamlet. Comunica a seu pai:

Meu senhor, enquanto estava eu costurando em meus aposentos, Lord Hamlet, com sua jaqueta toda desabotoada; sem chapéu em sua cabeça; suas meias sujas e sem suspensórios, e escorrendo por seus tornozelos; pálido como sua blusa; seus joelhos batendo um no outro; e parecendo tão **pobre em sentido**, como se ele tivesse sido libertado do inferno para falar de horrores – ele chega até mim.³⁴

Para o século XVII, era impensável que um nobre pudesse se apresentar de forma pública na estética com a qual Hamlet chega a Ophelia: jaqueta, ou colete, desatados; sem chapéu; sem o suspensório de suas meias, permitindo que elas escorressem por seus joelhos; parecendo pálido e tremendo. Suas vestimentas, outrora anoitecidas, porém, intactas, agora estão desatadas,

³⁴ "My lord, as I was sewing in my closet, / Lord Hamlet, with his doublet all unbraced; / No hat upon his head; his stockings fouled, / Ungartered, and down-gyved to his ankle; / Pale as his shirt; his knees knocking each other; / And with a look **so piteous in purport** / As if he had been loosèd out of hell / To speak of horrors—he comes before me." (Ophelia, 1.2.83-90)

desorganizadas, e se antes diziam de seu estado emocional de luto, podem, então, dizer de uma desorganização psíquica.

Tem-se, então, nessa fala, a (de)limitação da loucura enquanto uma imagem de desorganização, de falta de **sentido** – ou de um sentido inacessível por aqueles que ainda carregam a "**soberania de sua razão**" (Horatio, 1.4.57).

"Dizer 'essa combinação de palavras não tem sentido' a exclui da esfera da linguagem e com isso demarca a região da linguagem" (WITTGENSTEIN, 2012, p. 187, §499), logo, ao dizer que o discurso de Hamlet não faz sentido e que ele está louco, Ophelia demarca a região da loucura na linguagem. Assim também farão outros personagens, de outras formas, e, dessa demarcação, a própria Ophelia será vítima mais adiante.

Para Hamlet, por outro lado, comportar-se dessa maneira, dentro de seu jogo racional que, de fato, é inacessível para os outros da corte – tratar-se-ia, para a corte, de uma loucura trágica? – mas não para a plateia, pois se revela através dos solilóquios, tem um *sentido*. A loucura de Hamlet tem um *sentido*, tem um *propósito* (outra possível tradução para o termo "purport", empregado por Ophelia) – e isso implica questionar: será que toda forma de loucura não tem o seu "propósito", ou "sentido"? É possível ensaiar, por exemplo, que a loucura de Ophelia, delimitada, pela corte, como "real", chega com o propósito ou sentido de salvá-la de uma realidade com a qual ela não conseguiria lidar.

Após Ophelia, Polonius (de)limita outra região da loucura de Hamlet na linguagem, ao perguntar se ele está louco pelo amor de Ophelia³⁵, ao que ela afirma não saber, mas verdadeiramente temer. Ela afirma haver negado suas investidas de amor, e Polonius diz que foi isso que o enlouqueceu³⁶, decidindo-se por levar o assunto ao Rei.

Ato 2, Cena 2: Com Sentido, Melancolia e Método

Esta é uma das cenas mais importantes ao longo da peça para elucidar o tema da suposta loucura de Hamlet, e também um pouco do que Miskimmin (2008) considera um "paradoxo" entre linguagem e ação – embora, em conformidade com Echeverría (2005) e Wittgenstein (2012), para fins desta análise, falar é agir.

³⁵ "Mad for thy love?" (Polonius, 2.1.92)

³⁶ "That hath made him mad" (Polonius, 2.1.118)

A cena se inicia com a chegada de Rosencrantz e Guildenstern, convocados pelo Rei, quem os recebe, fazendo imediata alusão ao que ele chama de "transformação de Hamlet" (Claudius, 2.2.5):

Algo vocês ouviram da transformação de Hamlet, assim a chamo, uma vez que nem por fora nem por dentro ele parece o homem que foi. O que pode, além da morte de seu pai, tê-lo posto tão distante do entendimento de si mesmo, não sou capaz de julgar. (Claudius, 2.2.4-10)³⁷

A transformação de Hamlet, à qual alude o Rei, diz, nas palavras do monarca, de uma diferença tanto interna, quanto externa, pois nem por dentro, nem por fora, parece ele o homem de outrora. Está diferente; está "distante do entendimento de si mesmo" o que seria uma tradução literal para "*hath put him so much from th'understanding of himself*", embora o significado dessa frase seja "não é mais ele mesmo".

Considerando que, até o momento dessa fala, a única pessoa que encontrara Hamlet em seu "*comportamento bizarro*" (Hamlet, 1.5.189) fora Ophelia, pode-se subentender que a "transformação" entendida pelo Rei Claudius diz respeito ao comportamento melancólico de Hamlet.

Para corroborar com as suspeitas do Rei de que algo não vai bem com Hamlet, vem Polonius, trazendo Ophelia consigo. Embora alegue brevidade, Polonius dirige-se ao Rei e à Rainha cheio de rodeios e floreios, até finalmente revelar: "seu nobre filho está: louco, o chamo eu, pois, em definição da verdadeira loucura, que mais seria, senão ser **nada mais que louco?**" (Polonius, 2.2.97-99)³⁸

Superficialmente, Polonius parece sinalizar que utiliza a palavra "louco" por não encontrar outra melhor para definir loucura. Porém "nothing else **but** mad" ("**nada mais** que louco") atenta para uma redução do sujeito à sua loucura – o que era característico no século XVII, principalmente na concepção crítica, mas perdura até os dias atuais, no estigma que os

³⁷ "Something you have heard / Of **Hamlet's transformation**, so I call it, / **Since not th'exterior nor the inward man / Resembles that it was**. What it should be / More than his father's death, **that thus hath put him / So much from th'understanding of himself**, / I cannot deem of." (Claudius, 2.2.4-10)

³⁸ "Your noble son is mad: / Mad call I it, **for, to define true madness, / What is't but to be nothing else but mad?** (Polonius, 2.2.97-99)

transtornos mentais ainda carregam, apesar da quebra de paradigmas proposta pela Reforma Psiquiátrica. Então, Hamlet está louco, e *nada mais é* senão louco. Polonius, em seu jogo de linguagem, reduz a existência dinâmica de Hamlet à sua suposta loucura.

Essa reflexão importa pois aprende-se um conceito com a linguagem (WITTGENSTEIN, 2012)³⁹. Ou seja, aprende-se o que é "loucura" a partir do que se diz dela. Portanto, na peça *Hamlet*, são as narrativas daqueles que *escutam* o personagem atuar sua loucura que criam e legitimam os *sentidos* da mesma no contexto da peça elizabetana – isso devido à capacidade generativa da linguagem de criar e mediar realidades (ECHEVERRÍA, 2005).

Polonius segue traçando limites com seu jogo de linguagem: diz ele haver descoberto a *causa* da loucura de Hamlet: explica como instruiu que Ophelia negasse suas investidas e isso, a seu ver, o enlouqueceu. Aqui temos o delineamento de uma ideia de enlouquecimento pela perda do objeto de amor:

E ele, rejeitado – para tornar a história curta – / Caiu em tristeza, depois em jejum, / Depois, em insônia, / Depois, em fraqueza / Depois, em tontura/vertigem e, por causa dessa declinação, / Caiu na loucura na qual ele agora delira, / E pela qual nós nos lamentamos. (Polonius, 2.2.150-155)⁴⁰

O Rei, a Rainha e Polonius decidem, então, averiguar se a história se prova verdadeira, a partir de uma emboscada: Polonius diz que "soltará" sua filha para Hamlet, para que os três possam observar seu comportamento.

Hamlet, então, aparece, e Polonius pede que os monarcas se retirem. A partir deste momento, Hamlet já se colocou naquele "comportamento bizarro". Polonius pergunta se Hamlet o conhece bem, ao que Hamlet responde: "Excelentemente, excelentemente, você é um vendedor de peixe/cafetão" (Hamlet, 2.2.183)⁴¹.

A palavra "*fishmonger*" significa, literalmente, vendedor de peixe. Contudo, no contexto do diálogo que se desenvolve entre os dois personagens, faz alusão à libertinagem. O fato de que

³⁹ "Você aprendeu o conceito "dor" com a linguagem." (WITTGENSTEIN, 2012, p. 160, §384)

⁴⁰ "(...) And he, repulsèd – a short tale to make – / Fell into a sadness, then into a fast, / Thence to a watch, thence into a weakness, / Thence to a lightness, and, by this declension / Into the madness whereon now he raves, / And all we wail for." (Polonius, 2.2.150-155)

⁴¹ "Excellent, excellent well: you're a **fishmonger**". (Hamlet, 2.2.183)

"fishmonger" joga com o sentido de "cafetão" evoca um questionamento: será que Hamlet entreouvira toda a conversa entre Polonius e os monarcas? Pode-se pensar: Hamlet diz que Polonius é cafetão com base em sua fala de que "soltará" sua filha para ele. A alusão sexual já atenta para uma alfinetada na moral da época.

O diálogo se segue. Polonius nega, e Hamlet diz que deseja que Polonius fosse honesto, e que ser honesto, nesse mundo, seria escolher um homem entre dois mil. Então, Hamlet retorna às suas alusões sexuais. Primeiramente, fala: "o sol é capaz de produzir uma ninhada num cachorro morto, sendo o cachorro um bom pedaço de carne para beijar." (Hamlet, 2.2.190-192)⁴²

"*Kissing carrion*", "um bom pedaço de carne para beijar", também pode assumir um sentido vulgar de "prostituta". A igualação de uma prostituta à carne de um cachorro morto aponta para o lugar que não somente as prostitutas, mas as mulheres que se entregavam aos homens antes do casamento, ocupavam no século XVII.

Mais à frente, Hamlet amarra esta última fala e revela pelas entrelinhas que está falando de Ophelia, ao perguntar se Polonius tem uma filha. Recebendo a confirmação desnecessária, ele pede que Polonius não a deixe "caminhar sob o sol", pois a "**concepção** pode ser uma bênção, mas não como a filha dele pode **conceber**" (Hamlet, 2.2.193-195)⁴³.

"Conception" ("concepção") pode significar compreensão/percepção sobre o mundo, contudo, nesse contexto, o sentido de gravidez é o que mais fica evidente. A concepção de um filho pode ser uma bênção, diz Hamlet, mas não da forma que Ophelia, a prostituta, pode conceber – fora de um casamento, em libertinagem. Hamlet está, aqui, atuando a loucura trágica: a loucura que, em seu delírio, revela os crimes – neste caso, o crime de Ophelia: Hamlet sugere que Ophelia já se deitou com ele. Será que sugere, também, que ela pode estar grávida?

Polonius, então, diz, à parte, que Hamlet está realmente louco, "far gone, far gone" (Polonius, 2.2.198) ("já se perdeu, já se perdeu"). Em qualquer outro contexto, a repetição não teria o sentido que assume em *Hamlet*. Nas peças de Shakespeare, nada vem sem intencionalidade. Neste caso, "far gone" duas vezes vai muito mais além do que atender a um estilo ou cumprir uma métrica: sinaliza, mais uma vez, que algo mais na peça vem "em dois".

⁴² "For if the sun **breeds maggots in a dead dog, being a good kissing carrion**" (Hamlet, 2.2.190-192)

⁴³ "Let her not walk i'th'sun: conception is a blessing, but not as your daughter may conceive. Friend, look to't." (Hamlet, 2.2.193-195)

Bate (2008, p. 2) argumenta que "Elsinore é um lugar onde tudo parece duplo. Rosencrantz e Guildenstern são um duplo ato engajado em espiar Hamlet (...). Dificilmente alguém na peça consegue falar sem produzir um epíteto duplo." Essa duplicidade sinaliza ambiguidade: aqui estão mais opostos que, de acordo com Miskimmin (2008) parecem governar a peça.

Polonius decide que, embora Hamlet já esteja perdido em loucura, tentará falar com ele novamente: pergunta o que ele está lendo. Hamlet, então, fala da velhice: diz que seu livro sinaliza que o homem velho é grisalho e já não é mais tão inteligente, mas que não aceita isso como verdade, já que ele, Polonius, poderia ser tão velho quanto Hamlet, "se, como um caranguejo, pudesse andar para trás" (Hamlet, 2.2.212-214)⁴⁴.

É a partir disso que Polonius diz: "embora seja loucura, há método nela" (Polonius, 2.2.215)⁴⁵. Embora Hamlet distorça a lógica do livro com uma fala cômica, como a do caranguejo, o que ele diz ainda faz algum sentido: esse jogo de linguagem ainda não evadiu por completo o campo da razão, ainda não se tornou inacessível. Trata-se, pois, de acordo com Polonius, de uma loucura com "método", ou seja, finalidade, intenção: uma atuação de loucura que, em sua dissimulação, esconde ou mascara as verdadeiras intenções do ator. E Polonius segue dizendo, à parte, sobre a loucura de Hamlet: "Quão **cheias de sentido** são suas palavras! Trata-se de uma felicidade que frequentemente a loucura atinge, à qual a razão e a sanidade não poderiam **se entregar.**" (Polonius, 2.2.218-221)⁴⁶

Essa fala é dúbia, pois ao mesmo tempo em que demarca o campo da loucura de Hamlet enquanto ainda *dotada* de sentido, logo, meticulosa, também dá continuidade ao sentido de concepção enquanto gravidez, trazido e explorado por Hamlet. Se o príncipe sugere que Ophelia pode estar grávida quando joga com "conception", Polonius censura a possibilidade, reduzindo-a a delírio, a partir da escolha das palavras "pregnant", que literalmente significa "grávida", mas assume conotação de "cheio de sentido", e "delivered of", que assume o duplo sentido de "ser entregue" e de "dar à luz".

Nota-se, nesta fala, uma separação entre loucura e razão/racionalidade, que está em conformidade com o que pensa Horatio (1.4), porém, em oposição ao que pensa Ophelia (2.1). A

⁴⁴ "(...) If like a crab you could go backwards". (Hamlet, 2.2.212-214).

⁴⁵ "Though this be madness, there's method in't." (Polonius, 2.2.215)

⁴⁶ "(...) How **pregnant** sometimes his replies are! A happiness that often madness hits on, which reason and sanity could not so prosperously be **delivered of.**" (Polonius, 2.2.218-221)

loucura de Hamlet é, para Polonius, um jogo de linguagem que é dotado de *sentido*, que ainda é acessível pela razão, mas que, ao mesmo tempo, atinge lugares que a própria razão e a sanidade não conseguem atingir – o que foi, previamente, circunscrito enquanto uma das finalidades da atuação da loucura de Hamlet.

Polonius, então, se retira e, após sua saída, entram Rosencrantz e Guildenstern. Hamlet pergunta qual o propósito da visita dos amigos à prisão que é a Dinamarca⁴⁷. Os amigos sinalizam que se a Dinamarca é, para Hamlet, uma prisão, é por causa de sua ambição: graças a essa, a Dinamarca é, para ele, muito pequena. Hamlet retruca: "eu poderia ser confinado em uma casca de noz e me considerar rei de espaços infinitos, não fosse o fato de que tenho sonhos ruins" (Hamlet, 2.2.265-267)⁴⁸.

"In a nutshell" é uma expressão que, ao longo dos séculos, assumiu o sentido de: em resumo, em poucas palavras; mas também pode significar, se tomado em sentido literal, "em uma casca de noz". Será que, com essa fala, Hamlet revela seu aprisionamento em palavras? Se ele não tivesse sonhos ruins, será que poderia *resumir*, *confinar* toda a ação física da peça – a vingança – em um único ato (uma casca de noz)?

A conversa segue, e Hamlet diz estar ciente de que o Rei e a Rainha mandaram chamar Rosencrantz e Guildenstern. Os amigos confessam, e Hamlet diz que sabe, também, o motivo:

Nesses últimos tempos – mas por que eu não sei – perdi todo o meu contentamento, larguei o hábito dos exercícios; e verdadeiramente pesa tanto em meu comportamento que essa bondosa forma, a terra, parece para mim um estéril promontório, este excelente dossel, o ar, vejam, esse corajoso firmamento pendente, esse majestoso teto franzido com chamas de ouro, ora, parece nada mais para mim senão uma podre e pestilenta congregação de valores. Que obra-prima é o homem! Quão nobre em sua razão, quão infinito em suas faculdades; em forma e razão, quão expresso e admirável; em ação, tal como um anjo; em apreensão, como um deus! A beleza do mundo, o paragon dos animais – e ainda assim, para mim, que mais é senão a quintessência do pó? Homens não me dão prazer – não, as

⁴⁷ "Denmark is a prison" (Hamlet, 2.2.254)

⁴⁸ "I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams." (2.2.265-267)

mulheres também não, embora através de seus sorrisos vocês pareçam dizê-lo." (Hamlet, 2.2.307-323)⁴⁹

Essa é mais uma das divagações melancólicas de Hamlet, que soa em bastante consonância com suas divagações anteriores à aparição do fantasma, e também com seus solilóquios (quando está sozinho). Nela, ele retorna àquele lugar de compreensão do mundo enquanto podre e pestilento (1.2); e medita sobre como essa grande invenção que é o homem, para ele, nada mais é senão pó. Contudo, aqui, ele sabe que os amigos estão em lugar de olhos e ouvidos do Rei e da Rainha, de modo que seu discurso, embora recobre a *forma* melancólica e abandone o "comportamento bizarro", é dotado da mesma intencionalidade que aquele dirigido a Polonius.

Rosencrantz e Guildenstern avisam, então, a Hamlet, que os atores estão chegando à corte para oferecer a Hamlet serviço. Polonius também reaparece e traz o mesmo aviso. Hamlet, ao dirigir-se a Polonius, chama-o de Jephthah. De acordo com a edição da Macmillan (2008), na Bíblia, Jephthah teria jurado a Deus que, caso ele obtivesse sucesso na guerra, ele sacrificaria a primeira criatura que visse em sua frente. Aconteceu que a primeira criatura que viu foi sua filha: ainda assim, ele manteve sua palavra. Hamlet, novamente no lugar de loucura trágica que revela verdades ocultas, dá dicas sobre saber que Polonius usará a filha.

Os atores, então, chegam, e Hamlet os recebe; pede que eles dêem uma demonstração de seu talento, entoando uma fala sobre a queda de Tróia. Satisfeito com a performance, Hamlet pede que Polonius acomode os atores e diz a esses últimos que preparou algumas linhas para inserir na peça que deverá ser atuada no dia seguinte: "O assassinato de Gonzago".

Quando todos se retiram, Hamlet é deixado, novamente, sozinho, e assim inicia-se o solilóquio no qual ele faz um paralelo entre si mesmo e os atores, que conseguem chorar por aqueles que não lhes significam nada, enquanto ele "um patife enlameado", procrastina, como

⁴⁹ "I have of late – but wherefore I know not – lost all my mirth, forgone all custom of exercise; and indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory, this most excellent canopy, the air, look you, this brave o’erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, why, it appears no other thing to me than a foul and pestilent congregation of vapours. What a piece of work is a man! How noble in reason, how infinite in faculty, in form and moving how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension how like a god! The beauty of the world, the paragon of animals – and yet, to me, what is this quintessence of dust? Man delights not me – no, nor woman neither, though by your smiling you seem to say so." (Hamlet, 2.2.307-323)

um "John-a-dreams", ou seja, "sonhador". Sem sentido para sua causa, não consegue agir: decide, então, arquitetar a "Mousetrap", a peça destinada a pegar o Rei em sua farsa tal qual uma ratoeira pegaria um rato.

4.4 Ato 3

Ato 3, Cena 1: Opostos Em Contato

Nesta cena, Polonius vem pronto para "vender seu peixe", para "soltar" sua filha a Hamlet e ver se consegue *pescar* os sentidos do que ele compreende como loucura.

Polonius e Claudius instruem Ophelia a caminhar distraída, fingindo que lê um livro, pois, segundo Polonius, "somos frequentemente culpados – isso é bem provado – de, com aparência e atitude devotas, açucamos até o demônio" (Polonius, 3.1.51-54)⁵⁰. O Rei e a Rainha se escondem e Ophelia segue as instruções.

Curiosamente, Hamlet aparece também com um livro em suas mãos, e aqui se dá o momento do solilóquio mais conhecido e difundido ao redor do mundo.⁵¹

"Ser ou não ser?" (Hamlet, 3.1.62), questiona-se Hamlet. Essa é muito mais do que uma questão metafísica sobre viver ou morrer. Por um viés existencial, ser-aí ou não-ser-mais-aí? Existir? Ex-istir enquanto transcendência? Não existir? Viver? Morrer?

⁵⁰ "We are oft to blame in this – 'tis too much proved – that with devotion's visage and pious action we do sugar o'er the devil himself." (Polonius, 3.1.51-54)

⁵¹ "To be, or not to be, that is the question: / Whether 'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them? To die, to sleep – / No more – and by a sleep to say we end / The heartache and the thousand natural shocks / That flesh is heir to: 'tis a consummation / Devoutly to be wished. To die, to sleep: / To sleep, perchance to Dream; ay, there's the rub, / For in that sleep of death what dreams may come / When we have shuffled off this mortal coil, / must give us pause: / There's the respect / That makes calamity of so long life, / For who would bear the whips and scorns of time, / The oppressor's wrong, the proud man's contumely, / The pangs of disprized love, the law's delay, / The insolence of office, and the spurns / That patient merit of the unworthy takes, / When he himself might his quietus make / With a bare bodkin? Who would these fardels bear, / To grunt and sweat under a weary life, / But that the dread of something after death, / The undiscovered country from whose bourn / No traveller returns, puzzles the will, / And makes us rather bear those ills we have / Than fly to others that we know not of? / Thus conscience does make cowards of us all: / And thus the native hue of resolution / Is sicklied o'er, with the pale cast of thought, / And enterprises of great pitch and moment / With this regard their currents turn away, / And lose the name of action. Soft you now, / The fair Ophelia. – Nymph, in thy orisons / Be all my sins remembered." (Hamlet, 3.1.62-96)

Dentre essas possibilidades, no meio de tantas outras, do devir, "que é mais nobre para a mente humana" (Hamlet, 3.1.63)? Que pensa o *Mitwelt*⁵² sobre o suicídio e de que forma isso conflui ou entra em conflito com o que pensa seu *Eigenwelt*? E para além dessa tensão inicial, Hamlet reflete ainda sobre a "ultrajante fortuna" (Hamlet, 2.2.64) (no sentido de *destino*, ou, ainda, *sorte* – ou falta de), que vem na forma de seu pai: mais uma imposição do *Mitwelt* – vingue! E que, então, fazer? Aceitá-la? Tomar, enquanto possibilidade para seu Ser-aí, encerrar as possibilidades de um outro, sem o qual o Ser não se faz? Opor-se a ela, preservando a ordem do *Umwelt* e do *Mitwelt*, preservando a ordem desordenada do Estado? Morrer para não-ser-mais-aí? Ou continuar sendo-aí? Mas parece que o dilema matar ou não matar cristalizou-se como condição para seu Ser-aí. Deixou de ser possível, para Hamlet, um sem o outro.

"Morrer, sonhar; não mais... E por um sono, dizer que se findam as dores da existência humana? É uma consumação devotadamente a ser desejada" (Hamlet, 3.1.66-70). E, se como previram Sampaio e Boemer (2000, p. 326), "o homem, enquanto ser-aí, é um ente cujo Ser é um ser-para-a-morte", não seria o suicídio, também, uma possibilidade do Ser-aí? Aceitar o suicídio enquanto tal "**pode tornar-se uma via de acesso ao ser que não deseja ser-mais-aí**, desvelando com e para esse ser, outras perspectivas desse aí que, nesse momento, lhe estão ocultas." (ibidem, p. 330, grifo nosso). Se mais uma vez Hamlet se sente impelido para a morte; se mais uma vez toma o suicídio enquanto possibilidade de Ser-aí, ou, melhor dizendo, não-ser-mais-aí, será essa possibilidade, única e exclusivamente para o caso de Hamlet, um encerramento de todas as outras possibilidades, ou uma abertura?

E "aí está o empecilho" (Hamlet, 3.1.71): será, talvez, uma abertura? "Talvez sonhar" (ibidem) – será que, nesse "sono da morte" (Hamlet, 3.1.72), haverá sonhos? Haverá algo após a morte? Haverá o mundo suprassensível com o qual sonhou Platão; o qual Nietzsche rechaçou⁵³?

⁵² "O *Umwelt* [diz resepeito ao] mundo físico e biológico, meio ambiente; o *Mitwelt*, [ao] mundo social, suas relações com os outros indivíduos, com a família e com a comunidade; e o *Eigenwelt* [ao] mundo pessoal, o "eu", incluindo o corpo." (MOREIRA & CRUZ, 2005, p. 385)

⁵³ Nietzsche dedica parte de seu livro "Crepúsculo dos Ídolos" ao repúdio à filosofia de Platão e Sócrates. O filósofo comenta: "O moralismo dos filósofos gregos desde Platão é condicionado patologicamente; do mesmo modo, sua avaliação dialética. Razão = virtude = felicidade significa apenas: é preciso imitar Sócrates e produzir uma luz diurna permanente contra os desejos sombrios - a luz diurna da razão. É preciso ser sagaz, lúcido e claro a todo custo: qualquer concessão dos instintos, ao inconsciente, conduz para baixo..." (NIETZSCHE, Friedrich. "O

Não somente Hamlet parece crer que sim, como também já foi visto que a peça é construída na base dessa crença de algo após a morte, uma vez que toma, como dado de realidade e desencadeador principal da trama, o fantasma que retorna do purgatório⁵⁴.

Soubesse ele, por certo, que a metafísica não é uma ilusão gramatical (WITTGENSTEIN, 2012); tivesse ele a mesma certeza que tem sobre a morte que, nela, suas possibilidades do devir não se encerrariam por completo, seu próximo questionamento é: quem se atreveria a suportar todas as angústias terrenas, "quando o próprio sujeito pode, por ele mesmo, findar-se com sua própria lâmina?" (Hamlet, 3.1.81-82) – isto é, "se o todo poderoso não houvesse batido o martelo contra o suicídio" (1.2.131-132)⁵⁵.

Entendendo a incerteza, no entanto, paradoxalmente como a única certeza do nosso existir no mundo; entendendo a morte enquanto "país desconhecido, de cujas fronteiras nenhum viajante retorna, e que confunde nosso desejo" (Hamlet, 3.1.85-86), o resultado é que todas essas considerações são engavetadas nas dobras da mente, tornando-nos mártires. Seria melhor, Hamlet sugere, seguindo essa linha de pensamento, "suportar os males que temos, do que voar para males desconhecidos" (Hamlet, 3.1.87-88). E será que não seria, também, melhor suportar *os males que ele tem* – o tio enquanto Rei usurpador; sua mãe rapidamente re-casada; o luto pelo pai – *do que voar para males desconhecidos* – seria ele capaz de assassinar o tio? Para onde iria o tio quando cruzasse as bordas do *país desconhecido*: céu ou inferno? Que fazer com o caos que se instauraria na Dinamarca com um regicídio? Renderia ele a Dinamarca à instabilidade política? Não estaria quase entregando-a de bandeja a Fortinbras? De fato, por vezes, parece mesmo melhor, ou mais fácil, disfarçar-nos de mártires e suportar os *males que já temos*, do que nos entregar ao desconhecido.

Logicamente, "é assim que nossa consciência nos acovarda" (Hamlet, 3.1.89) – mas não todos, como nota-se com Ophelia, cujo sofrimento, de fato, a levou diretamente "para a morte

problema de Sócrates" § 10; CREPÚSCULO DOS ÍDOLOS OU COMO SE FILOSOFA COM O MARTELO. Tradução, apresentação e notas de Renato Zwick - Porto Alegre, RS: L&PM, 2015)

⁵⁴ A aparição do fantasma nos termos de que esse retornou do purgatório é uma concepção cristã. Hamlet, por sua vez, cambaleia entre o cristianismo (quando, por exemplo, toma o suicídio como crime) e o protestantismo (quando, por exemplo, sinaliza em 1.2 querer retomar seus estudos em Wittenberg, uma das escolas nas quais Martin Luther adquiriu a maior parte de seus conhecimentos). A tensão entre cristianismo e protestantismo é tão sutil na peça que quase não se desvela por inteiro; caracteriza, contudo, fielmente o cenário dividido da era Elizabetana).

⁵⁵ "Or that the Everlasting had not fixed / His canon gainst self-slaughter!" (Hamlet, 1.2.131-132)

lamacentas" (Gertrude, 4.6.168), quer tenham havido questionamentos de sua parte, ou não. Para Ophelia, o *Mitwelt* foi cruel: roubou-lhe seu pai através da espada de seu amado; roubou-lhe seu amado através da espada da loucura; roubou-lhe o irmão através da distância entre terras. É possível compreender que Ophelia se cristalizou em uma única possibilidade de Ser-aí: justamente a de não-Ser-mais-aí. Ophelia encontrou, através do não-Ser-mais-aí, a libertação de seu aprisionamento existencial.

De volta a Hamlet: assim, nos acovardamos, e "a cor nativa da resolução é adocida com o pálido tom do pensamento, e empreitadas de grande vigor e valor, com tais ponderações suas correntes são redirecionadas, e **perdem o nome da ação**" (Hamlet, 3.1.90-94). Tornam-se desejo não-consumado, engavetado; ou até mesmo pulsão censurada, se quisermos brincar com termos freudianos.

Nesse solilóquio, fica evidente, mais uma vez, o paradoxo da fala/ação: Hamlet contempla suicídio, discorre livremente sobre; contudo, seu ímpeto empalidece: Hamlet não age. Mas se entendermos que falar é agir (ECHEVERRÍA, 2005); se entendermos que, ao contemplar o suicídio, ao jogar esse jogo de linguagem, Hamlet *cria ativamente* para si um *sentido*; *cria* uma nova realidade e tanto *age* como *atua* sobre ela, não terá ele se entregue a uma das "doses diárias de morte" que precisamos sofrer para que nosso Ser – que, sinalizamos *nós*, é um ser-para-a-morte – sobreviva, como supôs Virginia Woolf⁵⁶?

"Com calma agora," (Hamlet, 3.1.94) ele diz, ao final de suas divagações, "A bela Ophelia – ninfa, em tuas orações, sejam todos os meus pecados lembrados." (Hamlet, 3.1.95-96). A interação que se segue entre Hamlet e Ophelia se caracteriza por um padrão de fala mais desorganizado de Hamlet, e um comportamento mais agressivo em relação a Ophelia e ao gênero feminino.

Essa interação entre Hamlet e Ophelia caracteriza o nanomomento no qual as coisas começam a mudar. O que antes foi proposto enquanto opostos coexistindo numa tentativa de mascarar desequilíbrio, agora se configura como momento crucial de início de restabelecimento

⁵⁶ "Has the finger of death to be laid on the tumult of life from time to time lest it rend us asunder? Are we so made that we have to take death in small doses daily or we could not go on with the business of living?" / "Tem o dedo da morte de ser colocado no tumulto da vida de tempo em tempo para que não nos desfaçamos? Somos feitos de tal forma que temos de tomar pequenas doses de morte ou não poderíamos prosseguir com o negócio da vida?" (WOOLF, 2003, p. 32)

de equilíbrio. É no *encontro* entre Hamlet, em sua loucura por ele mesmo delimitada enquanto "fingida", e Ophelia, até então, ainda sã, porém, que incorporará a posterior loucura delimitada enquanto "real" pela corte, que o contraste entre os dois estados mentais começa a se evidenciar.

Aqui, embora exploda em raiva, jogue com palavras e pule de um sentido a outro, Hamlet ainda é meticoloso. Hamlet ou *atua*, no sentido de *encenar*, ou incorpora *realmente* a loucura trágica que, em seu delírio, denuncia os crimes: chama Ophelia de ninfa; pergunta se ela é "honesta" (Hamlet, 3.1.110), com conotação, em inglês, de "casta", "virgem"; chama-a de "reprodutora de pecadores" (Hamlet, 3.1.129); ordena que ela vá para um "*nunnery*" (Hamlet, 3.1.128)⁵⁷, que tem conotação, nesse contexto, tanto de "convento" como de "bordel". De repente, pergunta pelo pai de Ophelia, e ela diz que ele está em casa. "Que as portas se fechem sobre ele, para que ele seja feito de bobo em nenhum outro lugar senão em sua própria casa" (Hamlet, 3.1.140-141)⁵⁸, diz Hamlet.

Ao testemunhar o comportamento de Hamlet, Ophelia clama aos poderes dos céus para que restaurem sua sanidade. Hamlet parece não ouvir e segue atacando. Comenta sobre a maquiagem utilizada pelo gênero feminino – o que aqui puxa novamente a reflexão sobre aparência/realidade, e faz alusão a Gertrude e o que ela pode estar "maquiando", no sentido de "mascarar". Hamlet se refere de modo geral ao gênero feminino, dizendo que todas as mulheres se portam da mesma forma: mascaram sua "devassidão" (Hamlet, 3.1.154) através de sua "ignorância" (Hamlet, 3.1.155). Diz que não vai mais se casar com Ophelia, e então, revela *seus* crimes: "**aqueles que já estão casados, apenas um viverá**: o resto deverá permanecer como está" (Hamlet, 3.1.156-158).

A loucura fingida de Hamlet dá o pontapé inicial no sofrimento de Ophelia, que pode ser visto "no instante que lhe reserva a cena, e depois não é mais ouvida"⁵⁹ (Macbeth, 5.5), em seu único solilóquio na peça⁶⁰.

⁵⁷ "Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of sinners?" (Hamlet, 3.1.128-129)

⁵⁸ "Let the doors be shut upon him, that he may play the fool nowhere but in's own house." (Hamlet, 3.1.140-141)

⁵⁹ "Frets his hour upon the stage and then is heard no more" (Macbeth, 5.5)

⁶⁰ "O, what a noble mind is here o'erthrown! / The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword, / Th'expectancy and rose of the fair state, / The glass of fashion and the mould of form, / Th'observed of all observers, quite, quite down! / And I, of ladies most deject and wretched, / That sucked the honey of his music vows, / Now see that noble and most sovereign reason / Like sweet bells jangled out of tune and harsh, / That unmatched form and feature of blown youth / Blasted with ecstasy. O, woe is me, / T'have seen what I have seen, see what I see!" (Ophelia, 3.1.159-170).

Embora delinear perfeitamente seu sofrimento em "e eu, das damas, **a mais deprimida e miserável**, que suguei o mel de seus votos musicais" (Ophelia, 3.1.164-165), Ophelia também caracteriza, em seu jogo de linguagem, o que ela compreende por loucura, e a loucura de Hamlet.

Anteriormente, ela se referira à loucura de Hamlet como perda de sentido. Agora, torna a falar em perda, mas de razão, em: "agora ver aquela nobre e mais soberana razão, como doces sinos tocados desagradavelmente fora de tom" (Ophelia, 3.1.166-167). Fala em perda das qualidades admiráveis em Hamlet quando diz: "que nobre mente está aqui desperdiçada! A língua do cortesão, a espada do soldado, os olhos do estudioso, a expectativa e a ascensão do belo Estado" (Ophelia, 3.1.159-161).

Pode-se delinear, a partir do solilóquio de Ophelia, outro entendimento de loucura: loucura enquanto desarranjo, perda de razão, desatino; perda das qualidades em geral; perda de um futuro brilhante.

O Rei e Polonius então, retornam; aquele não se sente convencido que Hamlet está louco de amor por Ophelia. Claudius segue dizendo que o discurso de Hamlet, embora perdesse um pouco da forma, não soava ainda como loucura, e que haveria algo em sua alma que perpetua o que ele se refere como "melancolia" (Claudius, 3.1.174). Polonius insiste que o início de seu luto se deu com Ophelia; retorna, então, à filha, notando que ela treme e parece pálida. Sugere, então, ao rei, que Gertrude seja rígida com Hamlet a fim de buscar a causa da perpetuação de sua melancolia, ou de sua loucura.

A cena se encerra com uma das frases mais importantes para nossa reflexão: "Assim será feito. A loucura nos grandes não pode passar sem ser vigiada"⁶¹ (Claudius, 3.1.197-198). Hamlet era a expectativa e a ascensão do belo Estado: era o sucessor ao trono. A loucura, nesse lugar de grandiosidade, demonstra-se perigosa: nota-se que Claudius começa a temer as ações de Hamlet. Portanto, à loucura não deve ser dada grandiosidade ou poder; a loucura dos grandes deve ser vigiada para que não venha a abalar a ordem das coisas. Isso está em conformidade com a censura do discurso dos loucos, apontada por Foucault (2017).

Ato 3, Cena 2: Atuação e Ratoeira

⁶¹ "It shall be so: Madness in great ones must not unwatched go". (Claudius, 3.1.197-198)

Neste ato, Hamlet instrui os atores sobre como atuar o discurso que ele lhes entregou, o que muito revela sobre o quanto compreende sobre os trabalhos de *atuação*, de *interpretação*. Ele recrimina os atores que gritam demais e exageram suas ações, pois esses são pegos em sua mentira; ao mesmo tempo, aqueles que não são ouvidos também não possuem força de conhecimento. Pede, então, que o julgamento/a razão guie os atores. O discurso de Hamlet, que na cena anterior, perdeu um pouco de sua forma, de acordo com Claudius e Ophelia, nesta cena, recobra sua meticulosidade; Hamlet recobra o domínio sobre seu acervo léxico.

Fica evidente, no início desta cena, a meticulosidade de Hamlet no que concerne sua dissimulação de loucura. Se "mentir é um jogo de linguagem que requer ser aprendido como outro jogo qualquer" (WITTGENSTEIN, 2012, p. 125, §249), mentir também requer certo "método" (Polonius, 2.2.215) para ser construído.

Estando a peça para começar, Hamlet pede que os amigos Rosencrantz e Guildenstern convoquem o Rei e a Rainha, e aqui se estabelece a peça dentro da peça: a plateia vê uma peça ocorrer dentro da outra, o que brinca com a percepção; os atores são observados enquanto observam outros atores, da mesma forma que a corte é observada enquanto observa a atuação de Hamlet.

Durante o desenrolar da peça dentro da peça, Hamlet observa o comportamento do Rei, ao mesmo tempo em que segue atuando sua loucura. Essa é a cena que mais brinca com a questão atuação/realidade: os atores atuam a verdade; Hamlet atua sua loucura; Gertrude atua sua fidelidade ao anterior Rei; Claudius atua ser inocente – até que, comovido pela cena de seus crimes, explode em raiva e ordena que a peça seja encerrada.

Quando todos se retiram, Hamlet entoia uma fala que, supõe-se, seja da peça, e pergunta a Horatio se tal atuação não lhe garantiria, caso todas suas fortunas lhe abandonassem, um espaço no meio dos atores. Novamente, Hamlet demonstra sua capacidade de atuar, a qual é legitimada por Horatio, quando ele confirma que sim, o amigo conseguiria pelo menos "metade de um espaço" (Horatio, 3.2.280)⁶².

Os dois amigos seguem conversando, e logo vêm os olhos e ouvidos do Rei: Rosencrantz e Guildenstern. Hamlet volta a se colocar em um lugar de discurso um pouco mais

⁶² "Half a share." (Horatio, 3.2.280)

desorganizado. Os amigos informam que o Rei está furioso em seus aposentos. Quando os amigos imploram que Hamlet revele a causa de sua perturbação, ele questiona: "Podem tocar essa gaita?" (Hamlet, 3.2.353-354)⁶³, e segue dizendo que é "tão fácil quanto se deitar" (Hamlet, 3.2.)⁶⁴. Sua intencionalidade se desvela quando ele faz a pergunta: "por que vocês pensam que é mais fácil me enganar do que tocar uma gaita? Chamem-me do instrumento que quiserem, embora possam me afligir, não podem me enganar." (Hamlet, 3.2.372-375)⁶⁵.

O jogo de palavras se perde na tradução: "*play*", usando em diferentes contextos, encontra significados diferentes. "*Will you play upon this pipe?*" (Hamlet, 3.2.353-354) significa "Podem *tocar* esta gaita?". Quando usado novamente por Hamlet em suas subsequentes falas, assume um sentido de "manipular" e "enganar". Há ainda outro significado da palavra "*play*", que é: peça de teatro. A escolha por palavras que jogam com múltiplos significados é característica de Shakespeare. Pode-se pensar que "*play*" faz alusão à peça dentro da peça, que acabou de ser encenada, mas também à *atuação* de Hamlet no que concerne a sua loucura.

Polonius, então, aparece, e diz que a Rainha deseja falar com Hamlet. Quando todos saem, vemos, pela primeira vez, num solilóquio⁶⁶ de Hamlet, o ímpeto em seu discurso por transferir a ação que guardam suas palavras para uma ação física. Diz ele que "agora é a mais maldita hora da noite, quando as igrejas bocejam e o próprio inferno exala contágio a esse mundo: agora eu poderia beber sangue quente e fazer tão amargo negócio que o próprio dia estremeceria só de olhar" (Hamlet, 3.2.391-395). Pede que seu coração não perca "sua natureza" (Hamlet, 3.2.396), e diz que falará com a mãe "em adagas" (Hamlet, 3.2.399), mas não usará nenhuma.

Nesse solilóquio, evidencia-se o ímpeto de agir fisicamente, que retoma, mesmo que momentaneamente, a união entre fala, orador e ação, proposta por Echeverría (2005). O que

⁶³ "Will you play upon this pipe" (Hamlet, 3.2.353-354)

⁶⁴ "'Tis as easy as lying" (Hamlet, 3.2.360). Nessa frase, a palavra "lying" faz um jogo de sentidos entre "se deitar" e "mentir".

⁶⁵ "Why do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, you cannot play upon me" (Hamlet, 3.2.372-375).

⁶⁶ "'Tis now the very witching time of the night, / When churchyards yawn and hell itself breathes out / Contagion to this world: now could I drink hot blood / And do such bitter business as the day / Would quake to look on. / Soft, now to my mother. / O, heart, lose not thy nature: let not ever / The soul of Nero enter this firm bosom: / Let me be cruel, not unnatural. / I will speak daggers to her, but use none. / My tongue and soul in this be hypocrites: / How in my words somever she be hent, / To give them seals never my soul consent!" (Hamlet, 3.2.391-402)

confunde os críticos acerca da suposta "procrastinação" de Hamlet; o que, frequentemente os leva a acreditar que ou *Hamlet* é um personagem falhamente arquitetado, ou ele é propositalmente falhamente arquitetado, diz respeito à separação metafísica entre orador, fala e ação (ECHEVERRÍA, 2005).

Ato 3, Cena 3: Ímpeto e Contenção

Nesta cena, Claudius comunica a Rosencrantz e Guildenstern que enviará Hamlet à Inglaterra. Fica evidente que o Rei captou a mensagem de Hamlet e começa a temer por sua vida: "Não gosto dele, e não é seguro, para nós, deixar que sua loucura **sair de controle**" (Claudius, 3.3.1-2)⁶⁷. O medo de Claudius se articula com o que foi visto no ato 3, cena 1, quando ele diz que a loucura dos grandes não pode passar sem ser vigiada.

A palavra "*range*" na última fala de Claudius aponta para a ideia de "expansão", "alcance", o que implica que Claudius não quer que a loucura de Hamlet saia de seu controle. Contudo, também é muito similar à palavra "*rage*", cujo uso, atrelado à palavra "*madness*", é comum na língua inglesa; "*raging madness*", portanto, diz de uma loucura enfurecida. "*Range*" também é similar à palavra "*rave*", cujo uso também é comum, na língua inglesa, para se referir à loucura, quando dito da seguinte forma: "*raving madness*", onde assume sentido de loucura delirante.

Quando Polonius deixa o Rei sozinho, ele começa a rezar numa tentativa de aliviar o peso de sua consciência – embora, depois, sinalize que suas "palavras voam aos céus" (Claudius, 3.3.100), mas seus "pensamentos permanecem na Terra" (ibidem), e que "palavras sem pensamentos nunca chegam aos céus" (Claudius, 3.3.102)⁶⁸, o que torna seu remorso questionável. Hamlet aparece enquanto o tio está rezando, pronto para assassiná-lo; contudo, hesita, pois acredita que, ao matar o Rei durante suas orações, ele será perdoado e irá para o céu, o que não se caracterizaria como vingança, uma vez que seu pai, o antigo Rei, fora assassinado durante seu sono, sem a possibilidade de rezar e se redimir por seus pecados.

⁶⁷ "I like him not, nor stands it safe with us / To let his madness **range**." (Claudius, 3.3.1-2-)

⁶⁸ "My words fly up, my thoughts remain below: / Words without thoughts never to heaven go." (Claudius, 3.3.100-101)

Que sua espada se levante, então, resolve Hamlet, e decide adiar o ato físico de vingança até que o tio esteja "embebido no sono, ou em sua fúria, ou no incestuoso prazer de sua cama, no jogo, ou praguejando, ou engajado em qualquer outro ato que não traz o sabor da salvação nele." (3.3.92-95)⁶⁹.

Ato 3, Cena 4: Palavras-adagas

Esta cena apresenta a interação entre Hamlet e Gertrude, na qual ele fala com ela "em adagas", mas não usa nenhuma. Anteriormente à chegada de Hamlet, Polonius e Gertrude concordaram que o primeiro se esconderia por trás da tapestria, a fim de ouvir a conversa.

Em seu encontro com a mãe, Hamlet tortura Gertrude com suas palavras, acusando-a de ter ofendido seu pai. Ao perceber que alguém está se escondendo por trás da tapestria: "um rato?" (Hamlet, 3.4.27), questiona-se, e assassina Polonius, pensando que era o Rei.

O discurso se segue entre Gertrude e Hamlet. Ela questiona o que fez para merecer que Hamlet fosse tão cruel em suas palavras, e ele começa a acusá-la: matou um rei e se casou com outro; mostra duas fotos e pede que ela bem observe, ao que Gertrude implora que ele pare: diz que ele revira os olhos dela de volta para sua própria alma, onde ela vê pontos que, pretos e sujos, jamais abandonarão sua tez⁷⁰. Hamlet, contudo, continua a feri-la com suas adagas feitas de palavras, até que o fantasma faz sua terceira aparição.

Diante do diálogo entre Gertrude e Hamlet, fica evidente que apenas Hamlet consegue ver o fantasma dessa vez. Contudo, não se deve tomar esse fato como alucinação. Bradley (2009) sinaliza que um fantasma de Shakespeare teria a capacidade de se fazer presente apenas para uma pessoa. Vygotsky (1925) sinaliza que, nessa terceira aparição do fantasma, Hamlet acredita que ele vem para repreendê-lo por ainda não ter cumprido seu destino.

Depois que o fantasma vai embora, Gertrude diz que a visão de seu pai nada mais é senão uma fabricação de seu próprio cérebro, derivada do êxtase (em sentido de loucura extática). Este é o momento em que Hamlet revela para Gertrude que não está louco de verdade, apenas atua sua loucura, e implora que ela mantenha esse segredo longe dos ouvidos do Rei. Não nos fica

⁶⁹ "(...) drunk asleep, or in his rage, / Or in th'incestuous pleasure of his bed / At gaming, or cursing, or about some act / That has no relish of salvation in't."

⁷⁰ "O Hamlet, speak no more: / Thou turn'st mine eyes into my very soul / And there I see such black and grainèd spots / As will not leave their tinct." (Gertrude, 3.3.87-90)

claro se Gertrude acredita ou não na declaração de Hamlet; contudo, após esse encontro, ela continua afirmando para o Rei que Hamlet está "louco como os mares e o vento, quando ambos duelam para saber qual é mais poderoso" (Gertrude, 3.4.213-214)⁷¹.

Aqui, desvela-se a conexão entre loucura e água, explorada por Foucault (2017); além disso, há, ainda, uma nova concepção de loucura traçada no discurso: loucura tempestuosa, duelo entre mar e vento, duelo entre duas forças que brigam para ver qual tem mais poder. Implica uma ideia de cisão/divisão, o que se aproxima do que será dito sobre Ophelia na cena de seu enlouquecimento (4.4).

Essa é a fala que melhor circunscreve Hamlet no que concerne sua "procrastinação". Como visto no ato 3, cena 1, novamente se desvela que Hamlet está dividido entre as imposições do *Mitwelt*, o destino de vingar a morte do pai, e o que verdadeiramente clama seu *Eingenwelt*. Essas duas forças, em conflito, cristalizam Hamlet em uma única possibilidade: a de agir em palavras, até que, em seu discurso ou em outras circunstâncias, ele encontre resolução para esse conflito e transfira suas conjecturas para ação física (ou não).

4.5 Ato 4

Ato 4, Cena 1: Cuidadosamente embalado

Nesta cena, Rosencrantz e Guildenstern vêm perguntar a Hamlet o que ele fez com o corpo de Polonius. Em seu discurso de *forma* errática, porém de *conteúdo* certo, Hamlet se recusa a revelar os pormenores, dizendo apenas que o corpo de Polonius está "guardado em segurança"⁷², e acusa os amigos de serem "esponjas" que sugam informações e depois as revelam para o Rei. No entanto, ele concorda em acompanhar os amigos ao encontro do Rei.

Ato 4, Cena 2: A Nau e a Janta

O Rei está à procura do corpo de Polonius. Novamente, ele sinaliza o perigo de deixar Hamlet à solta⁷³. Contudo, resolve que não deve submetê-lo à forte lei do Estado, pois ele é bem

⁷¹ "Mad as the seas and wind when both contend which is mightier" (Gertrude, 3.4.213-214).

⁷² "Safely stowed" (4.1.1). "*Stowed*" significa "cuidadosamente embalado", mas pode ser ouvido também como "*stoned*", pois a fonética é bastante similar. "*Stoned*", por sua vez, significa "apedrejado", ou, nesse contexto, "*sob pedra*".

⁷³ "How dangerous it is that this man goes loose!" (Claudius, 4.2.2)

quisto pelo povo da Dinamarca. Seu plano é, portanto, embarcar Hamlet em um navio para a Inglaterra, o que novamente evoca Foucault (2017) e sua menção à Nau dos Loucos: embarcações reais que se fizeram durante o século XV, mas que se estenderam pelos próximos séculos no imaginário social, fazendo-se presente nas artes e literatura, no que concerne à representação da loucura.

Quando Claudius decide se "despojar" de Hamlet, pois sua "loucura" ameaça a ordem do Estado, vê-se uma fiel representação da Nau dos Loucos – se era essa a intenção de Shakespeare ou não, jamais poderá ser apontado, pois como argumenta Bloom (2005), Shakespeare é invisível em suas obras. A partir dessa intenção, fecham-se as portas da Dinamarca a Hamlet, da mesma forma que as cidades fechavam suas portas para os loucos embarcados nas Naus; contudo, a cidade-destino, no caso de Hamlet, a Inglaterra, também lhe reservaria suas portas fechadas, uma vez que a intenção do tio era assassinar Hamlet em sua chegada. No caso da Nau dos Loucos, de acordo com Foucault (2017), as cidades-destino também fechavam suas portas, deixando os loucos à deriva, de modo que muitos acabavam por morrer à bordo ou nas margens das cidades.

Hamlet, então, chega com Rosencrantz e Guildenstern. O Rei pergunta onde está Polonius, ao que Hamlet responde: "na janta" (Hamlet, 4.2.19)⁷⁴. Essa fala dá início a um diálogo bem arquitetado, no qual o príncipe revela suas verdadeiras intenções ao Rei: quando esse pergunta "na janta, onde?" (Claudius, 4.2.20)⁷⁵, Hamlet responde "não onde ele come, mas onde é comido: uma certa assembleia de vermes está sobre ele mesmo agora" (Hamlet, 4.2.21-22)⁷⁶. Quando o Rei torna a perguntar pelo paradeiro de Polonius, Hamlet diz que esse está "no céu" (Hamlet, 4.2.34), e provoca o tio dizendo "mande alguém para ver. Se seu mensageiro não o encontrar por lá, **vá você mesmo procurá-lo no outro lugar. Mas, de verdade, se você não o encontrar esse mês, você o farejará quando subir as escadas até o lobby**" (Hamlet, 4.2.34-38)⁷⁷.

É nesse contexto de ameaça à vida do Rei que esse último informa a Hamlet sobre como sua última ação lhe rendeu uma embarcação para a Inglaterra. "Para a Inglaterra?" (Hamlet,

⁷⁴ "At supper". (Hamlet, 4.2.19)

⁷⁵ "At supper, where?" (Claudius, 4.2.20)

⁷⁶ "Not where he eats, but where he is eaten: a certain convocation of worms are e'en at him (...)" (Hamlet, 4.2.21-22)

⁷⁷ "In heaven, send thither to see. If your messenger find him not there, seek him i'th'other place yourself. But indeed, if you find him not this month, you shall nose him as you go up the stairs into the lobby." (Hamlet, 4.2.34-38)

4.2.48), pergunta Hamlet, "Que bom!" (Hamlet, 4.2.50)⁷⁸, e aceita a imposição. Quando todos se retiram, revela-se no solilóquio do Rei sua intenção de assassinar Hamlet.

Ato 4, Cena 3: Pensamento esquartejado

Esta cena, tal como se apresenta na edição da Macmillan (2008) é de pouca importância para a compreensão dos modos de dizer sobre a suposta loucura de Hamlet; contudo, de acordo com a *scene-by-scene analysis* realizada por Miskimmin (2008), e o texto presente no Second Quarto⁷⁹, vemos que, quando Fortinbras chega com seu exército e envia um mensageiro para avisar ao Rei da Dinamarca que pede passagem segura por suas terras, Hamlet observa a passagem e "contrasta o ímpeto de Fortinbras para 'encontrar batalha numa palha' quando sua honra é afrontada à própria inação frente uma provocação monstruosa" (p. 166).

Na cena do Second Quarto, após conversar com o Capitão, mensageiro de Fortinbras, sobre que tropas eram aquelas e qual seu propósito, Hamlet é deixado sozinho, e temos um solilóquio, no qual ele observa como os dois mil homens do exército liderado por um delicado príncipe cujo espírito foi inflado pela ambição, se lançam voluntariamente à batalha, a qual pode significar para eles a própria morte, e ele, no entanto, que tem causa, desejo, força e meios para completar seu destino, limita-se à ação em palavras, e diz: "um pensamento que, esquartejado, tem apenas uma parte de sabedoria e três partes de covardia" (SHAKESPEARE et al., 2008, p. 147)⁸⁰.

Novamente, evidencia-se o conflito entre o *Mitwelt* e o *Eingenwelt*: Hamlet está diante de um impasse. Aquilo que se cristalizou para ele enquanto destino urge resolução; contudo, a resolução é retardada pela permanência da ação no campo da linguagem, escapando através de metáforas; escapando através de sua *atuação* enquanto *performance* de loucura.

⁷⁸ "For England? (...) Good." (4.2.48-50)

⁷⁹ O *Second Quarto* é uma outra versão da peça, mais extensa, que teve algumas falas cortadas quando publicada no *First Folio*.

⁸⁰ "A thought which, quartered, hath but one part wisdom / And ever three parts coward." (SHAKESPEARE et al., 2008, p. 147).

Ato 4, Cena 4: Loucura, Flores e Espinhos

A cena 4 abarca o enlouquecimento de Ophelia; quer seja um enlouquecimento no sentido de Ophelia enlouquecendo, ou no sentido da corte enlouquecendo Ophelia. Sobre esse último: a corte, ao ouvir os jogos de linguagem de Ophelia, não lhe atribuem sentido. Pode-se dizer, com base em Echeverría (2005), que não se deu o escutar efetivo, de modo que o sentido evadiu o campo da razão. Assim, não mais compreendida, Ophelia é legitimada por aqueles que a ouvem, mas não a escutam, enquanto louca.

Horatio é o primeiro personagem a caracterizar a loucura de Ophelia aos olhos da corte. Diz ele:

Ela fala muito de seu pai; diz ter ouvido / Que há truques no mundo, e cantarola, e bate seu coração / Golpeia a despeito de ninharias, diz coisas duvidosas / Que carregam apenas meio sentido: seu discurso é nada, / Ainda assim, o uso disforme de seu discurso move / Os ouvintes a encontrar algum sentido: / Eles ouvem o discurso, e costuram as palavras a fim de que se encaixam nos moldes de seus próprios pensamentos, / Que, como ela pisca e acena com a cabeça e gesticula, poderiam fazer alguém pensar que há, de fato, pensamento, / Embora incertos, porém, muito infelizes. (Horatio, 4.4.5-14)⁸¹

O jogo de linguagem de Horatio, enquanto produção de sentidos e ação que gera uma sequência de outros atos sobre a realidade, no momento em que diz que o discurso de Ophelia não é *nada*, ele lhe rouba o *sentido*. Desprovido, pois, desse sentido, não é mais apreensível pelos limites da razão, e se afasta do consenso imposto pela corte acerca do que é "sanidade".

Segundo Horatio, o discurso de Ophelia não tem forma. Contudo, pode-se compreender que o discurso de Ophelia possui, apenas, outra forma. Embora tente passar uma mensagem através dessa forma diferente, suas palavras são interpretadas pelo ouvinte da forma que

⁸¹ "She speaks much of her father; says she hears / There's tricks i'th' world, and hems, and beats her heart, / Spurns enviously at straws, speaks things in doubt / That carry but half sense: her speech is nothing, / Yet the unshapèd use of it doth move / The hearers to collection: they aim at it, / And botch the words up fit to their own thoughts, / Which, as her winks and nods and gestures yield them, / Indeed would make one think there might be thought, / Though nothing sure, yet much unhappily." (Horatio, 4.4.5-14)

melhor lhe convém – o que apenas comprova que o *escutar efetivo* (ECHEVERRÍA, 2005) não ocorreu.

Diante das informações trazidas por Horatio, Gertrude resolve que seria bom que alguém falasse com Ophelia, pois ela pode "semear perigosas conjecturas em mentes de mau ímpeto" (Gertrude, 4.4.15-17)⁸². Horatio, então, deixa que Ophelia entre. Quando ela vem, ela vem "distracted" (como nas instruções), que pode significar *distráida*, ou confusa e agitada, e pergunta pela bela majestade da Dinamarca.

A primeira canção de Ophelia convoca temas de amor; a segunda, na qual ela implora para ser escutada⁸³, faz alusão à morte de seu pai. Na terceira canção, mais uma vez ela implora por ser escutada⁸⁴, e lamenta não ter tido a chance de despejar lágrimas no túmulo de seu pai.

Quando Rei pergunta como Ophelia está, ao que ela responde:

Bem, que Deus lhe pague! Eles dizem que a coruja era filha do padeiro. Senhor, nós sabemos o que somos, mas não sabemos o que podemos ser. Que Deus esteja à sua mesa! (Ophelia, 4.4.42-44)⁸⁵

Essa fala, o Rei interpreta como delírios a respeito do falecido Polonius. Contudo, quando diz "sabemos o que somos, mas não o que podemos ser", Ophelia se mostra, em seu lugar de loucura trágica, em contato com o vazio da existência, do qual qualquer possibilidade pode vir-a-ser. É possível compreender essa frase, também, como um aviso: não se conhece o dia de amanhã, logo, é como se ela avisasse ao Rei que ele também pode enlouquecer no dia seguinte, ou morrer no dia seguinte – ou qualquer coisa pode lhe acontecer.

E ela segue cantando. Com "então ele se **levantou** e colocou suas roupas, e **abriu a porta do quarto**, deixou a virgem entrar, que virgem de lá não saiu mais" (Ophelia, 4.4.52-55)⁸⁶, ela faz seu primeiro trocadilho de cunho sexual, que fere a moral da época, e revela as promessas quebradas de Hamlet.

⁸² "Twere good she were spoken with, for she may strew / Dangerous conjectures in ill-breeding minds." (Gertrude, 4.4.15-17)

⁸³ "Pray you, mark" (Ophelia, 4.4.29)

⁸⁴ See Ophelia, 4.4.35.

⁸⁵ "Well, God yield you! They say the owl was a baker's daughter. Lord, we know what we are, but we know not what we may be. God be at your table!" (Ophelia, 4.4.42-44).

⁸⁶ "Then up he rose, and donned his clothes, / And dugged the chamber door: / Let in the maid, that out a maid / Never departed more" (Ophelia, 4.4.52-55)

"Jovens homens farão isso, se chegarem a isso," (Ophelia, 4.4.60)⁸⁷ ela diz e, na próxima linha, insere outro trocadilho de cunho sexual: "*cock*" joga com o sentido de eufemismo para "Deus", ao mesmo tempo em que significa "pênis". Portanto: "Por Deus/Pelo pênis, eles são culpados. Disse ela 'Antes de você **tombar** em mim, você me prometeu casamento', 'E assim teria feito, por além do sol, se tu não tiveste vindo à minha cama'" (Ophelia, 4.4.61-65)⁸⁸.

Com a saída de Ophelia, o Rei e a Rainha são deixados sozinhos. Claudius, então, sobre o enlouquecimento de Ophelia, diz:

Oh, é o veneno do luto profundo: ele se inicia com a morte de seu pai. Oh Gertrude, Gertrude, quando sofrimentos vêm, eles não vêm em solitários espíões, mas em batalhões. Primeiro, o pai assassinado: depois, seu filho parte, e é ele o mais violento autor desse ato: as pessoas enlameadas, grossas e insalubres em seus pensamentos e sussurros pela morte do bom Polonius, e nós nos antecipamos por enterrá-lo na surdina: **pobre Ophelia, dividida de si mesma e de seu bom juízo, sem os quais somos imagens, ou meras bestas.** (Claudius, 4.4.74-84)⁸⁹

Com essa fala, Claudius circunscreve a loucura de Ophelia, que até então, por Horatio, tinha sido caracterizada como discurso desorganizado, sem sentido e comportamento estranho. Nas palavras de Claudius, portanto, o enlouquecimento de Ophelia diz respeito ao "**veneno do luto profundo**", e introduz uma nova noção acerca da loucura: a de *cisão, divisão de si mesmo* – "dividida de si mesma" (Claudius, 4.4.83), como algo que era íntegro houvesse se dividido e, nessa divisão, ela perdeu o juízo. Ophelia, nesse momento, é reduzida a uma "mera besta" (Claudius, 4.4.84), o que, novamente, rompe com as barreiras da peça e devolve à História o reflexo de seus crimes, ao bestializar os "loucos".

⁸⁷ "Young men will do't, if they come to't" (Ophelia, 4.4.60)

⁸⁸ "By cock, they are to blame. / Quoth she, 'Before you tumbled me, / You promised me to wed' / 'So I would ha' done, by yonder sun, / An thou hadst not come to my bed'" (Ophelia, 4.4.61-65).

⁸⁹ "**O, this is the poison of deep grief:** it springs / All from her father's death. O Gertrude, Gertrude, / When sorrows come, they come not single spies / But in battalions. First, her father slain: / Next, your son gone, and he most violent author / Of his own just remove: the people muddied, / Thick and unwholesome in their thoughts and whispers / For good Polonius' death, and we have done but greenly / In hugger-mugger to inter him: **poor Ophelia / Divided from herself and her fair judgment, / Without the which we are pictures, or mere beasts.**" (Claudius, 4.4.74-84)

Após a narrativa de Claudius, um mensageiro entra para avisar a chegada de Laertes, quem vem enfurecido, demandando saber a verdade sobre seu pai. Gertrude e Claudius o conciliam, e explicam que Hamlet foi o responsável. Laertes se revela como figura que contrasta com Hamlet, quando mostra-se pronto para vingança em atos físicos.

Quando Ophelia retorna, Laertes se espanta com o estado mental da irmã, e se questiona: "Oh céus, será possível que a razão de uma jovem dama seja tão mortal quanto a vida de um homem velho?" (Laertes, 4.4.169-170)⁹⁰. Com isso, ele coloca a "mera besta" em um lugar de – supostas, naquele contexto histórico – fragilidade do gênero feminino e sua susceptibilidade à loucura.

Tendo, pois, seu discurso reduzido a *nada* pelo roubo do sentido; tendo sido reduzida a uma *mera besta*; tendo, ainda, sido colocada num lugar de suposta *fragilidade* do gênero feminino, Ophelia torna-se ainda mais inacessível pela corte. Esse lugar de fragilidade possibilitará que, posteriormente (no ato 4, cena 6), ela seja colocada em um lugar de vítima de um destino cruel.

Quando Ophelia começa a distribuir flores "reais ou imaginárias" (como vem nas instruções da cena) à corte, ela revela, com cada uma, um crime. "Aqui tem um alecrim, esse é pela lembrança" (Ophelia, 4.4.184)⁹¹, ela começa, deixando claro que não permitirá que os crimes sejam esquecidos. E continua: erva-doce e aquilégias para Gertrude, simbolizando adulação e traição, respectivamente; uma pargarida para ela mesma, simbolizando desilusão amorosa; arruda para Claudius e para ela mesma, simbolizando culpa e arrependimento; uma margarida para ela mesma, significando desilusão; mas nenhuma violeta, que simbolizariam fidelidade e castidade, já que "todas elas murcharam quando meu pai morreu" (Ophelia, 4.4.193-194)⁹².

A revelação dos crimes da corte através das metáforas de flores atrela o elemento do belo ao trágico. Ao mesmo tempo, contrasta a figura de Ophelia com Hamlet, quem "fala em adagas" a Gertrude, mas não usa nenhuma: embora Ophelia não possua adagas, toda flor possui seu espinho, e ela não hesita em espetar aqueles ao seu redor.

⁹⁰ "O heavens, is't possible a young maid's wits / Should be as mortal as an old man's life?" (Laertes, 4.4.169-170)

⁹¹ "There's rosemary, that's for remembrance." (Ophelia, 4.4.184)

⁹² "I would give you some violets, but they withered all when my father died". (Ophelia, 4.4.193-194)

Com uma última música, ela menciona o pai mais uma vez, perguntando se ele não vai voltar e, por fim, diz: "Grande misericórdia sobre sua alma! E a de todas as almas cristãs, eu rogo a Deus. **Deus esteja ao seu lado/Adeus**". (Ophelia, 4.4.184-186)⁹³.

Com esse "adeus", que também significa "que Deus vos tenha", ou "Deus ao vosso lado" ("God buy ye", "God by you", "God be with you"), Ophelia se retira – já "para a morte lamacenta" (Gertrude, 4.6.167)?

Laertes clama pelos deuses e Claudius tenta acalmá-lo, prometendo ajudá-lo com sua vingança contra Hamlet.

Ato 4, Cena 5

Nesta cena, os marinheiros trazem a Horatio uma carta de Hamlet, na qual ele revela como foi capturado por piratas e, deles escapando, vai em retorno à Dinamarca, na medida em que deixa para trás Rosencrantz e Guildenstern em seu lugar. Hamlet diz, ainda, que tem coisas para sussurrar ao amigo que lhe emudeceriam, e pede que Horatio se certifique de que algumas cartas não abertas sejam entregues ao Rei.

Ato 4, Cena 6: Loucura e Água

Laertes pergunta ao Rei por que ele não submeteu Hamlet à lei pública pelo assassinato de Polonius, e o Rei se justifica dizendo que a Rainha e o povo da Dinamarca estimam Hamlet. Laertes, então, diz: "Então eu perdi um pai, / E tenho uma irmã arrastada para circunstâncias desesperadas / Quem – se meus louvores a recordam tal como ela era – permaneceu em desafio no pico de toda a era / Por suas perfeições; mas minha vingança virá." (Laertes, 4.6.27-31)⁹⁴

Aqui, circunscreve Ophelia, outrora perfeita, enquanto vítima de circunstâncias adversas: assim, em sua concepção, teria ela, elouquecido, ou *sido enlouquecida*.

Quando Gertrude narra a morte de Ophelia, ela o faz de forma poética:

Tem um salgueiro que cresce obliquamente a um
riacho / E na vítrea correnteza reflete suas grisalhas
folhas: / Lá veio ela, com fantásticas guirlandas /
Feitas de flores cor-de-rosa, urtigas, margaridas e

⁹³ "Gramercy on his soul! And of all Christian souls, I pray God. **God buy ye.**" (Ophelia, 4.4.184-186)

⁹⁴ "And so I have a noble father lost, / A sister driven into desperate terms / Who has – if praises may go back again - / Stood challenger on mount of all the age / For her perfeitions; but my revenge will come." (4.6.27-31)

orquídeas, / Às quais levianos pastores dão nome
mais grosseiro / Mas nossas puras virgens chamam
de dedos de homens mortos: / Lá, nos pendentes
galhos, / Escalando para pendurar suas coroas
floridas, uma invejosa lasca se partiu / Quando
abaixo caíram ela e seus troféus floridos / No
choroso riacho. Suas vestes se espalharam ao seu
redor / E tal qual uma sereia, mantiveram-na
flutuando por um tempo / Durante o qual ela
cantava trechos de canções antigas / Como alguém
inconsciente de seu próprio perigo / Ou como
criatura nativa e induzida / A esse elemento: mas
muito não poderia tardar / Até que suas vestes,
embebidas e pesadas, / Puxassem a pobre miserável
de seu leito melódico / Para a morte lamacenta.
(Gertrude, 4.6.151-168)⁹⁵

Nessa narrativa, Gertrude novamente atrela a beleza ao elemento da tragédia. Ela inocenta Ophelia de seus crimes, tanto quanto a transforma em uma vítima de um acidente – vítima de uma "invejosa lasca" (Gertrude, 4.6.158). A partir dessa fala, ainda, pode ser visto como uma narrativa gera e media realidades e relações (ECHEVERRÍA, 2005), pois, através deste relato, a Ophelia é garantido enterro cristão em terra santificada. Claro, para que um curso de ação desse cunho seja determinado, ele precisa vir de um lugar de poder (ibidem) – e esse lugar será satirizado no ato 5, cena 1, pelos coveiros responsáveis pelo enterro de Ophelia.

"Tanta água já tens tu, pobre Ophelia, de modo que proíbo minhas lágrimas" (Laertes, 4.6.171-172)⁹⁶. Que Ophelia tenha se afogado em um riacho apenas reforça os laços anteriormente elucidados entre loucura e água; laços esses que, segundo Foucault (2017), teriam se iniciado com a Nau dos Loucos e navegado ao longo dos séculos, deixando suas marcas no imaginário ocidental. Ali, no discurso de Laertes, esses laços novamente se desvelam e, mais

⁹⁵ "There's a willow grows aslant a brook / That shows his har leaves in the glassy stream: / There with fantastic garlands did she come / Of crow-flowers, nettles, daisies and long-purples / That liberal shepherds give a grosser name, / But our cold maids do dead men's fingers call them: / There on the pendent boughs her coronet weeds / Clamb'ring to hang, an envious sliver broke, / When down the weedy trophies and herself / Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide, / And mermaid-like awhile they bore her up, / Which time she chanted snatches of old tunes, / As one incapable of her own distress, / Or like a creature native and indued / Unto that element: but long it could not be / 'Till that her garments, heavy with their drink / Pulled the poor wretch from her melodious lay / To muddy death." (Gertrude, 4.6.151-168)

⁹⁶ "Too much of water hast thou, poor Ophelia / And therefore I forbid my tears." (Laertes, 4.6.171-172)

uma vez, as barreiras do palco são rompidas e Ophelia incorpora a capacidade de reflexo da água que a afogou, ao refletir de volta para a plateia suas verdades históricas.

4.6 Ato 5

Ato 5, Cena 1: Em autodefesa ou *se offendendo*?

Na cena de enterro de Ophelia, os coveiros satirizam a decisão por um enterro cristão, questionando-se como isso seria possível, "a não ser que ela tivesse se afogado em sua própria defesa"⁹⁷. Ao dizer que o suicídio de Ophelia pode ter sido em sua própria defesa, o coveiro implica que ela pode ter sido atacada – pelo luto e uma série de perdas, como sugerido por Claudius (4.4)? E a partir dessa implicação, uma conclusão pode ser tirada: a loucura de Ophelia, quer construída por ela própria, pelas circunstâncias ao seu redor, ou pelos jogos de linguagem da corte, chegaram, de fato, em sua defesa. É possível, portanto, questionar: será que toda forma de loucura tem um propósito, mesmo que tal propósito seja apenas salvar alguém de uma realidade com a qual não consegue lidar?

Em defesa de Ophelia, portanto, pode-se argumentar que o Mitwelt lhe foi cruel: seus sofrimentos vieram "em batalhões" (Claudius, 4.4.77): perdeu seu pai pela espada de seu amor; perdeu seu amor pela espada da loucura; perdeu seu irmão pela espada da distância entre terras. A partir disso, Ophelia pode haver cristalizado em uma única possibilidade de Ser-aí: justamente a de não-Ser-mais-aí.

Sendo assim, "em sua própria defesa" (First Clown, 5.1.6-7), ao mesmo tempo em que "*se offendendo*" (Second Clown, 5.1.9)⁹⁸, Ophelia encontra a libertação de seu aprisionamento existencial justamente no encerramento de todas suas possibilidades. Hamlet, por outro lado, quem contempla o suicídio inúmeras vezes ao longo da peça, permanece cristalizado em uma única possibilidade, diferentemente de Ophelia: assassinar o Rei usurpador parece haver se cristalizado como condição básica para seu Ser-aí. Essa tensão entre *Mitwelt* e *Eigenwelt* é o que leva Hamlet a "procrastinar" suas ações físicas, na medida em que ele permanece aprisionado em palavras, produzindo sentidos para sua vingança através de sua atuação de loucura.

⁹⁷ "How can that be, unless she drowned herself in her own defence?" (First Clown, 5.1.6-7)

⁹⁸ "It must be *se offendendo*, it cannot be else." (Second Clown, 5.1.9)

A loucura, que aprisionou Ophelia e encerrou suas possibilidades, assumiu uma configuração diferente para Hamlet: em oposição, funcionou de modo a libertá-lo de sua "casca de noz" (Hamlet, 2.2.256), dando-lhe permissão de transitar por espaços proibidos ao consenso construído acerca da "sanidade". Desse modo, ele pôde *performar atos* que o próprio conceito de "sanidade" do século XVII não reconhecia em sua região delimitada pela linguagem. Contudo, sua carta de alforria termina por se tornar seus novos grilhões: sua *atuação* esbarra em um limite, e a tensão entre o que lhe impõe o *Mitwelt* e o que ele experiencia no *Eigenwelt* o imobiliza de tal modo que ele se delonga, excedendo "a hora que lhe reserva a cena" (Macbeth, 5.5), sentindo desconforto e angústia.

Os coveiros seguem discutindo e satirizando o enterro de Ophelia, até que Hamlet aparece, vestindo uma capa, a fim de ocultar sua identidade. Ele vê um coveiro cantando e se sensibiliza diante de sua insensibilidade. O modo como o coveiro joga caveiras para todos os lados captura a atenção de Hamlet e, a partir disso, ele começa a refletir sobre vida e morte. Ele argumenta que aquelas caveiras despojadas poderiam ter pertencido a um político, a um nobre, a um advogado etc., e que, após a morte, a "básicos usos devemos retornar" (Hamlet, 5.1.203)⁹⁹. Mesmo Alexandre, o Grande, apodreceu e teria cheirado daquela forma, concluem Hamlet e Horatio. Assim é que Hamlet conclui que a morte chega para todos – *memento mori* – e, quando chega, leva embora, também, *status* financeiro e social. Todas essas conjecturas têm articulação com suas reflexões melancólicas no início da peça, mais especificamente, no ato 2, cena 2, quando ele discorre sobre quão engenhoso é o homem, mas, para ele, a essência é mero pó: ao pó, todos retornam.

Interrompendo suas reflexões, Laertes, Gertrude e Claudius aparecem trazendo, consigo, um padre, e a cerimônia de enterro de Ophelia se inicia. O padre diz que as circunstâncias da morte de Ophelia são duvidosas e, embora a autorização oficial torna o enterro, que deveria ser realizado em terra não santificada, um rito cristão, não será cantado o solene cântico do funeral. Laertes retruca, pedindo que a coloquem na terra santa, e que de sua bela e limpa carne surgirão violetas. Novamente, vemos um embelezamento da morte de Ophelia a partir do recurso das metáforas das flores.

⁹⁹ "To what base uses we may return, Horatio!" (Hamlet, 5.1.203)

Hamlet, ao perceber que o corpo a ser enterrado pertencia à "bela Ophelia" (5.1.245)¹⁰⁰, aproxima-se e revela-se. Pula na cova, na qual Laertes já se jogara, e lá, ambos começam uma luta braçal, que logo é separada pelos serventes. Hamlet afirma haver amado Ophelia, de modo que nem mesmo o amor de quatro mil irmãos poderiam resumir o seu, e o Rei diz que ele está louco. O Rei pede que Horatio fique perto de Hamlet e, quando ambos saem, ele diz a Laertes que se acalme, pois colocarão em prática a trama do duelo.

Ato 5, Cena 2: Resolução de todos os conflitos.

No início da cena, Hamlet revela a Horatio como conseguiu escapar do assassinato planejado pelo Rei: roubou a carta entregue a Rosencrantz e Guildenstern e falsificou uma outra, que ordenava, ao invés de sua morte, a morte dos dois amigos. Osric, um nobre, vem informar a Hamlet sobre a proposta de duelo com Laertes, a qual Hamlet aceita e pergunta qual serão suas armas. Osric responde: espadim e adaga.

Quando Osric se retira, Horatio adverte a Hamlet que ele perderá o duelo. Hamlet discorda, dizendo que desde a ida de Laertes à França, esteve praticando; mas, mesmo que ele perca o duelo, sua morte não importa, pois todos, em algum momento, morrem: "a prontidão é tudo" (Hamlet, 5.2.175)¹⁰¹. De que importa morrer cedo, ele se questiona, com base no que lhe desvelou sua experiência no cemitério, se nenhum homem pode levar consigo o que possui?

Momentos depois, o Rei, a Rainha, Laertes, Osric e alguns serventes entram, trazendo floretes e manoplas, uma mesa e frascos de vinho sobre ela. O rei une as mãos de Laertes e Hamlet, dando um quê de solenidade à cena. Aqui, Hamlet faz mais uma alusão à sua loucura: diz que, onde quer que Hamlet (dirigindo-se a si mesmo na terceira pessoa) tenha ferido Laertes, ele, naquele momento, declara haver sido a loucura. Essa escolha de falar de si na terceira pessoa e de separar-se da loucura evidencia como ele segue caracterizando essa última como um papel atuado.

Laertes se recusa à reconciliação, e os se preparam para duelar. O Rei diz que beberá o vinho em torcida a Hamlet. Hamlet faz a primeira investida, a qual Osric determina como boa

¹⁰⁰ "What, the fair Ophelia!" (Hamlet, 5.1.245)

¹⁰¹ "Readiness is all". (Hamlet, 5.2.175)

investida. O Rei, então, oferece a taça de vinho a Hamlet: "à sua saúde", diz ele. Hamlet diz que beberá depois e o duelo se segue.

É com o início do duelo que todos os conflitos da peça começam a se resolver: toda a ação, outrora em palavras, irrompe, então, numa sequência de atos físicos: no meio do duelo, Gertrude toma a taça de vinho envenenada por engano; as espadas de Laertes e Hamlet são trocadas; Gertrude cai ao chão; Osric sinaliza que ambos Hamlet e Laertes sangram; Hamlet pergunta pela mãe, quem diz haver sido envenenada; Hamlet grita, em revolta, "vilania" e "traição"; Laertes informa a seu inimigo que ele foi ferido por uma espada estava envenenada, de modo que não lhe resta uma hora de vida e que remédio algum no mundo poderá salvá-lo – e aqui é onde se dá o nanomomento de Hamlet, no qual sua percepção e sua situação começam a mudar.

Ferido pela lâmina envenenada, Hamlet vê, de repente, todas as suas reflexões sobre vida e morte, suicídio, vingança se integrarem. Pairando nas fronteiras "país desconhecido" (Hamlet, 3.1.85) sobre o qual ele tanto refletiu ao longo de toda a peça, Hamlet ergue a espada envenenada e assassina o Rei.

O Rei morre, seguido de Laertes. Hamlet ainda encontra tempo para pedir que Horatio conte sua história. Sua última fala é "*the rest is silence*" (5.2.331) e, com uma série de "O, o, o, o!", ele morre.

Podemos entender a última fala de Hamlet como "o resto é silêncio", tradução literal, ou, ainda, como "o descanso é silêncio" – nesta última, "descanso" assumindo o sentido de *morte*, e silêncio, de *finitude*. No momento em que ele cai no silêncio da morte, ele deixa de existir; a morte encerra as possibilidades do devir; a morte silencia os corpos, de modo que eles não podem mais, através da linguagem, criar sentidos para si.

5. RESULTADOS: ARTIGO

Os resultados deste TCC serão apresentados na forma de artigo, de acordo com as normas da revista *Culture & Psychology*, que se encontram no anexo 1.

THE MEANINGS OF MADNESS PRODUCED IN THE LANGUAGE GAMES OF SHAKESPEARE'S *HAMLET*

Ariel Moura Ciccone

Sílvia Fernanda de Medeiros Maciel

Andrea Cristina Tavelin Biselli

ABSTRACT

This paper aims to elucidate how the *meanings* of madness are understood insofar as they are produced in the language games of the play *Hamlet*, by William Shakespeare, which exerts, as well as all shakespearean works, an influence upon the construction of Western thought, culture, and civilization. Lines from the play which point to the idea(s) of madness have been selected and analysed throughout this paper and, as a conclusion, both the tragic and critical conception of madness in the 17th century were identified.

Key-words: madness; Shakespeare; language games; production of meaning.

INTRODUCTION

Given the academic necessity of brevity, Polonius' assumption that "brevity is the soul of wit" (2.2.95)¹⁰² was put into practice so that, "in the suppliance of a minute, no more" (Laertes, 1.3.10), the play with which the human being was invented in Literature – *Hamlet*, according to Harold Bloom (2005) – was "bounded in a nutshell" (*Hamlet*, 2.2.256), with the aim of elucidating how the *meanings* of madness are understood insofar as they are produced in the play's language games.

This paper will not focus, therefore, on the phenomenon of madness itself, for it is possible to affirm, based on Rorty (1989), that the phenomenon itself is "indifferent to our

¹⁰² This will be our way of quoting the play *Hamlet*: the first name refers to the character who uttered the line; the second, to the act; and the third, to the line(s).

description of it", or still, in Echeverría's (2005, p. 25) words, that "we can never say how things really are: we can only say how *we* interpret or consider them". Thus, it becomes of interest the *uses* of words in their language games¹⁰³, established around the theme of madness in *Hamlet*, and how these *uses* produce *meanings* (Wittgenstein, 2012; Maciel, 2012) concerning the notion of madness itself; how it generates and modifies realities around the phenomenon – in function of language's generative characteristic (Echeverría, 2005; Rorty, 1989).

Taking into consideration Wittgenstein's (2012) investigations about language as a social practice, or a form of life¹⁰⁴, and as a game which follows certain orientation signs¹⁰⁵ and shares family resemblances¹⁰⁶; a game through which, in the dialogic transit, *meaning* is produced (Wittgenstein, 2012; Maciel, 2012); taking also into consideration the three basic assumptions of Echeverría's (2005) Ontology of Language, such as: language is action; human beings are linguistic beings who create themselves in and through language; language, in its use, not only describes reality, but also generates and modifies realities, excerpts from the play *Hamlet* which point out to the idea(s) of madness have therefore been selected and analysed throughout this paper.

The choice of *Hamlet* is based on the fact that, amongst literary works, classics "exert a particular influence inasmuch as they impose themselves as unforgettable, and also when they hide amidst memory folds" (Calvino, 2008, p. 10). And, amongst the classics, "Cervantes and Shakespeare share the supremacy of all Western writers, since Renaissance until the present" (Bloom, 2004, p. 98). Between similarities and differences, it is possible to affirm that both Cervantes and Shakespeare approach not only, but also, "a figure of alterity which psychologists are less wont to – madness" (Freire, 2008, p. 7).

If these authors stand such an important ground concerning the construction of Western thought and culture, contemplating as a means of understanding this figure of alterity which is of extreme importance to Psychology through the shakespearean classic in which it is best evidenced – *Hamlet* – may: a) be formative, "in the sense of giving shape to future experiences,

¹⁰³ See Wittgenstein (2012), §2, §8, §21, §27, §42, §47, §49–51, §53, §57, §60, §64, §86, §143, §441, §556, §630, §632.

¹⁰⁴ See Wittgenstein (2012), §19, §23, §241.

¹⁰⁵ See Wittgenstein (2012), §85.

¹⁰⁶ See Wittgenstein (2012), §67, §77, §164, §236.

providing models, recipients, comparison terms, classification schemes, scales of values, beauty paradigms" (Calvino, 2008, p. 10); b) be useful "to enlighten who we are and where we have arrived" (ibidem, p. 16); or still c) make us, as psychologists, that much more aware of the numerous forms of characterizing madness in language, and sensible to the countless experiences that evade the limits of what is constructed and legitimated through language as "sanity", which manifest themselves not only in the clinic, but also in every space that Psychology is currently inserted. If not, this reading may, to the very least, suffice to the "solitary (un)pleasure of a reader" (Freire, 2008, p. 5).

At any rate, the risk of transiting in any of these places is assumed, since "reading the classics is better than not reading the classics" (Calvino, 2007, p. 16).

It is not possible, however, for one to *speak* of something without taking into consideration one's historical context. Thus, when approaching *Hamlet*, it is important to bear in mind that not only the text produced by Shakespeare at the very end of the Elizabethan Era will be read, but also, "the marks of readings which have come before ours and following them, the traces they have left on culture" (Calvino, 2008, p. 11). In other words, all that this text has come to mean and represent in Western thought and culture throughout these four centuries since its publication. This happens because "[books] change in light of a different historical perspective" (Calvino, 2008, p. 11); therefore, "in order to read the classics, we need to define 'whereof' they are being read, otherwise both the book and the reader lose themselves in an atemporal cloud" (Calvino, 2008, p. 14-15).

To that end, it is important to bring up the historical context of madness, according to Michel Foucault's construction (2017). It is known, through this author, that madness permeated numerous places in Western civilization throughout the centuries. In the Classical Era and in the Middle Ages, it belonged to the cosmic sphere, being conceived as punishment from the gods, derangement in the three souls, oscillation according to moon phases etc. From the 15th century onwards, and throughout Renaissance, madness will be portrayed as tragic both in iconography and literature – that is, a kind of madness that hides knowledge about the end of the world, holds an inaccessible truth, reveals "the onirism as real, the delirium of pure destruction, the deep secret that will abolish truth from our world of appearances" (Cunha, 2009, p. 73). Still

during Renaissance, a critical approach of madness, i.e., the appropriation of madness by reason's discourse, will start to emerge, and the space between the tragic and the critical conception will become bigger and bigger until, in the late 17th century, the critical conception will win the battle, the Ship of Fools will debouch in the Great Confinement, and what Foucault (2017) names as the classic experience of madness will reign.

If it is true, as Foucault (2017) outlines, that madness in Shakespeare and Cervantes characterizes the persistence of the tragic conception in literature during Renaissance, it might also be true that, in Shakespeare, traces of the critical conception can be seen – even though it remains in a tragic context.

On Shakespeare's tragedies, the tragic conception of madness is outlined in the concealment of an inaccessible knowledge; a state in which the sufferer denounces their crimes (Lady Macbeth, for instance); a state that declines cognitive functions (King Lear); the substitution of love's labour's lost, i.e., the loss of the object of love (Ophelia and many others). Even on Shakespeare's comedies, elements of the tragic conception of madness are present (Malvolio in Twelfth Night, for example). There is also something that wavers between the tragic and the critical approaches, when, in the figures of the Fools, an idea of inaccessible knowledge concerning the court's crimes is materialized; however, even though the Fools are oftentimes conceived as "mad" – an inoffensive "mad" person, a "mad" person who makes other people laugh –, the Fools are conscious of the knowledge they withhold, and willingly and/or intentionally reveal not only to the court its secrets, but also to the audience its historical truths and crimes, breaking through the barriers of the sage and proving that the aforementioned knowledge was not, in fact, as inaccessible as first believed. The Fools reveal this knowledge through apparently "*meaningless*" language games; they deliver truth inside out through ironies, jokes, satires, songs and word games, culminating in laughter and, sometimes, even discomfort.

On the other hand, considering the critical conception, madness is found both in dialogue and rupture with reason (the character Hamlet being the biggest example, although always in a tragic context), and in the challenging and subverting of the State's order, as a threat of social, moral and political disorder (Bayanova, 2013).

In *Hamlet*, specifically, madness is approached through different lenses. There is the real, tragic madness, that culminates in Ophelia's "muddy death" (Gertrude, 4.6.165-169). There is also Hamlet's madness, in which there is "method", according to Polonius¹⁰⁷, and finds dialogue with reason. It is in Hamlet that madness is used "north-north-west, but when the wind is southerly", he knows "a hawk from a handsaw"¹⁰⁸. In *Hamlet*, the theme of *acting* with a purpose goes as far as the plotting of a "Mousetrap" play (3.2) to access the usurper King's conscience.

In Hamlet, the colors of grief are seen both in his garments and his humor; melancholy is evidenced both in his soliloquies and in what will be, at first, referred to as "inaction" or delaying of physical action.¹⁰⁹ There is also madness as political disorganization, beginning with the first regicide (King Hamlet murdered by his brother) and the imminent threat of the second regicide (of the usurper King).

Hamlet is also considered one of Shakespeare's most philosophical plays, which contains the *least* action (Bloom, 2004; Bloom, 2005; Bate, 2008; Miskimmin, 2008) – action which here is outlined as physical action, since, based on Echeverría (2005) and Wittgenstein (2012), *Hamlet* is substantiated in a different kind of action: the *speech*.

MADNESS: THE BEGINNING AND THE END

The play begins with a question: "Who's there?" (Barnardo, 1.1.1). This immediately invites the audience to self-consciousness: the people, either as audience or readers, are there; they witness the happenings; they *effectively listen* to the characters' language games and, therefore, legitimate them, insofar as "the effective speaking only occurs when it is followed by an effective listening. Listening validates speaking." (Echeverría, 2005, p. 82).

According to Echeverría (2005), *listening* is different than *hearing*: the latter refers to a biological phenomenon and delimits what human beings are able to do, that is, there is a limit concerning our ability to *hear*. *Listening*, on the other hand, is only possible because human

¹⁰⁷ "Though this be madness, there's method in't" (Polonius, 2.2.215). The word "method" in this language game, chosen by Shakespeare himself, merely alludes to a form of madness that has not fully evaded the fields of reasoning; that, even though it is bizarre, still makes sense within the region of language.

¹⁰⁸ "I am but mad north-north-west. When the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw." (Hamlet, 2.2.390)

¹⁰⁹ Not only, but also about the reasons why Hamlet procrastinates, Vygotsky dedicates the eighth chapter of his work "The Psychology of Art".

beings have the biological ability to *hear*; however, it goes further than the mere capacity to identify stimuli that reach the ears: "listening belongs to the domain of language and is constituted in our social interactions with others" (ibidem, p. 83). Echeverría (2005) argues that "we are able to *listen* to one another because we share a common way of being" (p. 100), at the same time as each subject has its own singularity and every "Other" differs from our "Self". Thus, by inviting the audience to this place of self-consciousness, Shakespeare is also inviting them to identify what there might be in common with the character, as well as what differs the audience from the play. It invites the audience to the possibility of experiencing alterity.

Furthermore, not only do the audience and the readers legitimate the words, but also the characters from the play legitimate each other's speeches, identifying their differences and limits.

According to Bate (2008), the question "Who is there?" shapes the general context of the play, signaling that the latter "creates the illusion of asking as many questions of its audience and interpreters as we may ask of it" (p. 1). And indeed, *Hamlet* is full of questions: some of them are answered in the course of the acts; others are not; others, still, are impassible of being answered for approaching issues that not even Philosophy, since its birth, was able to solve.

According to Miskimmin (2008), that first question evokes themes of identity, uncertainty and existence, which, in agreement with Bate (2008), outlines that *Hamlet* is a reflexive play. As Bloom (2004) and Bate (2008) argue, *Hamlet* is Shakespeare's play which contains the least action – and according to Vygotsky (1925), the question that most puzzles scholars around the world is Hamlet's "*inaction*": why does Hamlet procrastinate? However, the real question is: *does* he procrastinate, or is he just performing a *different* kind of action – action based on language, since, according to Echeverría (2005), the union between the speaker, the speech and action is restored, and according to Wittgenstein (2012, p. 197, §546), "words are also acts".

First identified the characters (the sentinels of the king's guard), the hour is evidenced: it is midnight. Miskimmin (2008) states that the fact that the play begins at midnight introduces a notion of balance between oppositions: "the play begins at a point between one day and another, a literal representation of this 'balance' between key themes and motifs such as day/night, words/action, physical/spiritual and appearance/reality" (Miskimmin, 2008, p. 153). It is

important to point out, however, that the idea of words and action as opposites is here rejected. This issue, however, can also be interpreted through a different lens: the play begins at a crucial, dubious, ambivalent moment: at the same time as it signifies the ending of a day, it points to the beginning of another; the sentinels witness the end of a cycle and the beginning of another, as well as Denmark witnesses the fall of a monarch and the rise of another, and Gertrude buries one husband and takes another.

Instead of thinking of balance between a series of opposites – which seem to govern the play, as suggested by Miskimmin (2008) –, a nuance of imbalance can be evidenced, especially concerning Denmark's political instability; the expectancy of action in contrast with Hamlet's supposed "inaction"; Hamlet's "feigned" madness and Ophelia's "real" one.

Throughout the acts, Hamlet's melancholy is evidenced not only in his grief-characteristic "nightly colours"¹¹⁰, but also in his soliloquies and in his words directed towards his close friend Horatio¹¹¹. It is seen in Hamlet an "antic disposition"¹¹², which he purposefully uses to mask his true intentions: he *acts* as if in madness, with the purpose of carrying an act of vengeance based on the knowledge that arrives through the apparition of the Ghost, but remains unrevealed to the court. While the other characters with whom Hamlet converses will characterize his madness as derangement and loss of meaning¹¹³; madness with method¹¹⁴; madness due to the loss of the object of love¹¹⁵; madness as a state in which dangerous machinations can arise in the mind of those who bears greatness and therefore "must not unwatched go"¹¹⁶; madness as foolishness and loss of reason¹¹⁷, he himself will characterize it as an *act*, by saying he is "but mad north-north-west: when the wind is southerly" he knows "a hawk from a handsaw"¹¹⁸.

Situated in this place which Hamlet, in his language game, (de)limits as an *act* of madness, his encounter with Ophelia on act 3, scene 1 characterizes the nanomoment in which

¹¹⁰ "Cast thy nightly colour off" (Gertrude, 2.1.67)

¹¹¹ See Hamlet, 1.2.129-137; 1.4.48-51; 2.2.307-323; 2.2.560-617; 3.1.62-94; 5.1.207-217; etc.

¹¹² See Hamlet, 1.5.185-197.

¹¹³ Ophelia, in 1.2.83-90.

¹¹⁴ Polonius, in 2.2.215.

¹¹⁵ Polonius, in 2.2.150-155.

¹¹⁶ Claudius, in 3.1.197-198.

¹¹⁷ Ophelia, in 3.1.159-170.

¹¹⁸ "I am but mad north-north-west: when the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw" (Hamlet, 2.2.390-391).

the scenarios begin to chance. What was first characterized as ambiguity and imbalance is now comprehended as reestablishment of balance. Hamlet's feigned madness triggers Ophelia's suffering, which is seen when she frets her "hour upon the stage, and then is heard no more"¹¹⁹, in her only soliloquy:

O, what a **noble mind is here o'erthrown!**
The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword,
Th'expectancy and rose of the fair state,
The glass of fashion and the mould of form,
Th'observed of all observers, quite, quite down!
And I, of ladies most deject and wretched,
That sucked the honey of his music vows,
Now see **that noble and most sovereign reason**
Like sweet bells jangled out of tune and harsh,
That unmatched form and feature of blown youth
Blasted with ecstasy. O, woe is me,
T'have seen what I have seen, see what I see! (3.1.159-170).

After Hamlet murders Polonius, Ophelia's father, believing it to be the King, when Ophelia next appears, she is already mad – or *maddened*: the court, upon *hearing*, but not *effectively listening* to Ophelia's language games, no longer attributes any meaning to them, thus (de)limiting the region of her madness. According to Wittgenstein (2012, p. 187, §499), "saying 'this combination of words hold no meaning' excludes them from the sphere of language and thus delimits language's region".

Act 4, scene 4 holds all of Ophelia's madness. Horatio¹²⁰ is the first one to characterize Ophelia's madness to the eyes of the court. At the very moment in which Horatio says that Ophelia's speech is "nothing", he steals from it its meaning. Deprived of meaning, Ophelia's speech is thus removed from the limits of reasoning and is dragged away from the consensus of what is "sanity", constructed in the court's language games.

According to Horatio, Ophelia's speech lacks form. However, Ophelia's speech can also be understood as of bearing a *different* form. Through this different form, Ophelia tries to pass messages, but such messages are interpreted by the hearer as it best suits him. Thus, being

¹¹⁹ Macbeth, 5.5

¹²⁰ See Horatio, 4.4.5-14.

language an act that generates reality (Echeverría, 2005), Ophelia's madness is hereby established as *real*, which contrasts with Hamlet's *feigned* one.

Based on the information brought by Horatio, Gertrude resolves that it would be good if someone spoke with Ophelia, "for she may strew / Dangerous conjectures in ill-breeding minds." (Gertrude, 4.4.15-17). Horatio, then, gives Ophelia entrance. She comes "distracted" (as in the instructions), which might also mean deranged. She asks for the beautiful Queen of Denmark.

Ophelia's first song invokes themes of love; her second one, in which she begs to be listened to ("pray you, mark"¹²¹), alludes to her father's death. On her third song, she once more begs to be listened to¹²², and laments not having been able to drop tears on her father's grave.

In her place of tragic madness, Ophelia keeps on singing to the court the revelation of their crimes. With "then up he rose, and donned his clothes, / And dupp'd the chamber door: / Let in the maid, that out a maid / Never departed more" (4.4.52-55), the first sexual pun is traced, which hurts the moral of the age, and reveals Hamlet's broken promises:

"Indeed, la, without an oath, I'll make an end on't:
By Gis and by Saint Charity,
Alack, and fie for shame!
Young men will do't, if they come to't,
By cock¹²³, they are to blame.
Quoth she, 'Before you **tumbled** me,
You promised me to wed'
'So I would ha' done, by yonder sun,
An thou hadst not come to my bed'." (4.4.57-65)

When Ophelia leaves, the Queen and the King are left alone and the latter addresses Ophelia's madness:

O, this is the poison of deep grief: it springs
All from her father's death. O Gertrude, Gertrude,
When sorrows come, they come not single spies
But in battalions. First, her father slain:
Next, your son gone, and he most violent author
Of his own just remove: the people muddied,
Thick and unwholesome in their thoughts and whispers
For good Polonius' death, and we have done but greenly

¹²¹ "Pray you, mark" (Ophelia, 4.4.29)

¹²² See Ophelia, 4.4.35.

¹²³ "Cock" can be considered an euphemism for "God" as much as it can be understood as a sexual pun.

In hugger-mugger to inter him: **poor Ophelia**
Divided from herself and her fair judgment,
Without the which we are pictures, or mere beasts. (4.4.74-84)

With these words, Claudius delimits Ophelia's madness which, so far, had been characterized as disorganized, meaningless speech and bizarre behavior, as a villain which, through grief, victimized the woman who therefore "lost herself and her fair judgment", being thus reduced to a "mere beast".

Here lies the notion of loss of reason as well as of division of self. Ophelia is "divided from herself", as if something which once was whole became divided in two, and in said division, she would have lost "her judgment". By being defined as a "mere beast", Ophelia breaks the stage's barriers and reflects back at History the image of its crimes.

After Claudius narrative, a messenger comes bearing the news of Laertes arrival. He comes infuriated, demanding to know the truth about his father. Gertrude and Claudius calm him down, explaining that Hamlet is to blame. Laertes, in this moment, reveals himself as a figure which contrasts with Hamlet, in his readiness to revenge his father's death in physical acts.

When Ophelia returns, Laertes is astonished at his sister's mental state, and questions: "O heavens, is't possible a young maid's wits / Should be as mortal as an old man's life?" (Laertes, 4.4.169-170). With this, he puts tames this "mere beast" into a place of "fragility" of the female gender and its – supposed, at the time – susceptibility to madness.

Having her speech reduced to *nothing* by the stealing of meaning; having been reduced to a *mere beast*; having, still, been imprisoned in a place of supposed "fragility" of the female gender, Ophelia becomes more and more inaccessible by the court. This comprehension of her figure as "fragile" will later allow her to be characterized, in her death, as victim of a cruel fate.

When Ophelia begins to distribute "real or imaginary" flowers to the court, she reveals with each of them, a crime. "There's rosemary, that's for remembrance," she begins, making it clear that she will not let those crimes be forgotten. And then she continues: fennel and columbine for Gertrude, symbolizing adulation and betrayal; rue for Claudius and herself, symbolizing guilt and repentance; a daisy for herself, signifying disillusion; but no violets, which symbolize fidelity and chastity, since they "withered all" when her "father died".

The revelation of the court's crimes through metaphors of flowers adds a hint of beauty to Ophelia's madness inasmuch as it contrasts, one more time, with Hamlet, who speaks "daggers" to Gertrude, but uses none. Although Ophelia has no daggers, every flower has its thorns, and she doesn't hesitate to sting those around her.

With one last song, she mentions her father one more time and says "Gramercy on his soul! And of all Christian souls, I pray God. **God buy ye.**" (4.4.184-186). "God buy ye" means "God by you", "God be with you" or "God be at your side", but the tragic beauty of it all is that, at the same time, it can also be heard as "goodbye". Thus, Ophelia leaves – "to muddy death" already?

Laertes then refers to the gods and Claudius tries to soothe him, promising to help him carry out his revenge on Hamlet.

On act 4, scene 6, Gertrude brings the news of Ophelia's death:

There's a willow grows aslant a brook
That shows his har leaves in the glassy stream:
There with fantastic garlands did she come
Of crow-flowers, nettles, daisies and long-purples
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them:
There on the pendent boughs her coronet weeds
Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,
When down the weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
And mermaid-like awhile they bore her up,
Which time she chanted snatches of old tunes,
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element: but long it could not be
'Till that her garments, heavy with their drink
Pulled the poor wretch from her melodious lay
To muddy death. (4.6.151-168)

The way that Gertrude narrates Ophelia's death is poetic: yet again is the element of beauty ingrained into the element of tragedy. Gertrude acquits Ophelia of her crimes inasmuch that she is transformed into a victim of an accident – a victim of "an envious sliver". Through Gertrude's speech, it can be seen how narratives generate realities and mediate relationships (Echeverría, 2005), for, through this account, Ophelia is granted Christian burial. Of course, for

such a course of action to be determined, the narrative must have had to come from a place of power (Echeverría, 2005) - and such place will be satirized on act 5, scene 1 by the clowns responsible for Ophelia's burial.

"Too much of water hast thou, Poor Ophelia, that I forbid my tears", says Laertes about Ophelia's death. That Ophelia drowned in a brook only reinforces the ties between madness and water, elucidated by Foucault (2017); ties which, according to that author, began with the Ship of Fools and navigated throughout the centuries, leaving its marks upon Western thought and culture. There, in Laertes' speech, those ties are evidenced and yet again the barriers of the stage are broken, and Ophelia holds the historical truths as if they were "the mirror up to its nature".

At her burial, the clowns satirize the decision for a Christian burial by asking how it was possible, "unless she drowned herself in her own defense". By implying that Ophelia's suicide might have been in her own defense, the clown implies that she might have been attacked – by grief and a series of losses, as suggested by Claudius? And from this implication, a conclusion can be drawn: Ophelia's madness, whether constructed by her own self or by the court's language games, arrived indeed in her own defense. It is thus possible to wonder if every form of madness holds a purpose, even if this purpose is only to save someone from a reality with which they cannot deal.

In Ophelia's defense, it can be argued that the external circumstances have been cruel and came "in battalions": she was robbed of her father through the strike of her lover; robbed of her lover through the strike of "madness"; robbed of her brother through the strike of distance between lands. Ophelia might have crystallized in one single possibility of being: specifically that of no-longer-being.

Therefore, "in her own defense" as well as "*se offendendo*", Ophelia finds release from her existential imprisonment in the very closure of all her possibilities. Hamlet, on the other hand, who contemplates suicide numerous times throughout the play, remains crystallized in only one possibility, different from Ophelia's: killing the usurper king seems to have become the primary condition for his being-in-the-world. This tension established by an imposition that comes from the external world is what leads Hamlet to procrastinate his physical actions

inasmuch as he produces meanings for his vengeance through his speeches and his acting of madness.

Madness, which imprisoned Ophelia and closed her possibilities, assumed a different configuration to Hamlet: contrariwise, it worked to break him free from his "nutshell": it gave him permission to walk through places that held their doors closed to sanity. Thus, he was able to do deeds that the concept of "sanity" in the 17th century did not recognize in its delimited region in language. However, his manumission end up becoming his new handcuffs: his acting encounters a limit, and the tension between the external imposition and what he personally experiences *within* physically immobilizes him insomuch that his *acting* stretches, exceeding "his hour upon the stage" (Macbeth, 5.5), causing him discomfort and anguish.

When Hamlet finally fulfills what he has crystallized as his "destiny", Ophelia was long "dead and gone, dead and gone"; at her "head a grass-green turf", at her "heels a stone"¹²⁴; and he had been hurt by Laertes' poisoned sword. Only when he is faced with the possibility of his ceasing to be, which he endlessly contemplated in words, is that he is able to dissolve the aforementioned tension: this is Hamlet's nanomoment, in which his perception changes and all the physical action expected by the audience, the readers and the critics happens in minutes, during which Gertrude drinks the poisoned wine by mistake and falls to the ground, Laertes dies, also struck by the poisoned sword, Gertrude dies, Claudius is murdered by Hamlet and finally, the latter, "th'expectancy and rose of the fair state"¹²⁵, also dies, leaving behind not only the emptiness of what once was his existence, but also, an emptiness in Denmark's throne, to be readily filled by Fortinbras.

Hamlet's last line is "*the rest is silence*" (5.2.331), which can be understood as *no more speech, no more action*, but also as "resting" as in "taking a rest", which only comes with the silencing of his possibilities. At the very moment in which one falls into death's silence, all possibilities are closed; death silences the bodies, so that they are no longer able to, through language, produce meanings and impact the world. Death ceases all.

By the rising of Fortinbras as the new king of Denmark, the play is over. "The rest", therefore, "is silence".

¹²⁴ Paraphrase of Ophelia's song about her father in 4.4.29-33.

¹²⁵ Ophelia in 3.1.161.

CONCLUSIONS

In Hamlet's first scene, both his garments and his mood are tainted by the color of grief. Ophelia, in contrast, in her first scene, sounds both fresh and keen; her speech gives the impression of having colors, whereas Hamlet's is haunted by the hue of melancholy.

When Hamlet is disturbed by the apparition of the Ghost and the secrets revealed by him, Ophelia is disturbed by Hamlet's disturbance: she tells her father she is *so affrighted*. At the moment she is *sold as a fish*, by her father, to Hamlet, with the purpose of biting the bait of the cause of Hamlet's madness, the tension between these two characters begin to change: Hamlet explodes in aggressive ecstasy and Ophelia falls in a painful melancholy.

Using the freedom granted by his acting of madness, Hamlet kills Polonius believing it to be the King, and reveals to Gertrude that his madness is feigned. He disappears with Polonius' body and satirizes his death by claiming he is "at supper": "not where he eats, but where he is eaten". On her next scene, Ophelia is already mad, and in this contrast lies the nutshell over which this article leaned over in analysis.

Whereas Hamlet's madness was characterized in a series of different manners by different characters, and was (de)limited by himself as mere acting – although he often recognized he had "lost all his mirth" –, Ophelia's madness characterizes what Foucault (2017) outlines as the persistence of the tragic conception in Literature. Ophelia's madness arrives with a purpose: to take place, within the court, of someone who holds an unknown knowledge about the end of the world, since Hamlet's plans were beginning to unfold and this place was left empty. In her "delusion of pure destruction" (Cunha, 2009, p. 73), Ophelia reveals not only her own crimes, but also, the court's crimes: she plays with the meanings of the words; through the beauty of metaphors of thorny flowers, she hurts back those who hurt her with curses, calumny, disprize, disillusion. Whereas Hamlet speaks daggers, Ophelia attacks with flowers.

For hurting the moral of the age; for making sexual puns; for playing with the meaning of the words and inserting sexuality where there was supposed to be sanctity; for holding the truths of Denmark "as 'twere the mirror up to its nature" and reflexing them back at the court, Ophelia has her speech questioned, censored and removed from the apprehensible field of reasoning.

Through language's generative characteristic, the court removes Ophelia's speech from the regions of reason. Thus, she is marginalized, interdicted, and "is heard no more".

Ophelia is the figure which breaks through the barriers of the stage and reflects back at the audience its historical crimes against the "mad": the censorship of their speech; their marginalization; their reduction to mere beasts; their discredit (Foucault, 2017). To those who play with a different language game that, for whatever reason, evades what is socially constructed, in a given historical context, as "sanity", not only are the doors of the cities closed, but also everybody's ears.

Censorship extends not only over the mad's speech: it also materializes in their bodies, which will be confined a few years later in the experience of the Great Confinement - bodies which were previously confined in the Ship of Fools (ibidem).

Back to the stage's barriers, while Hamlet remains in his comfortable place of flirting with madness, he contemplates suicide. However, it is not revealed if Ophelia ever contemplated the act. The news of Ophelia's suicide arrives through the narrative of someone else: Gertrude, a royal with enough power to rule it an accident. Through Gertrude's speech, suicide is censored inasmuch as it is beautified and romanticized. By victimizing Ophelia and robbing her of the authorship of her own acts, Gertrude generated the drop of doubt that granted the deceased young lady, who already had "too much of water", Christian burial, in dry and sanctified earth.

However, even after she is "dead and gone", Ophelia still suffers the "slims and arrows of an outrageous fortune": the two clowns misrepresent and satirize her burial, and state to one another that she has drowned "in her own defense"; that she has drowned "*se offendendo*". Although the two clowns attempt to contradict one another, it is possible to understand that Ophelia drowned herself: *se offendendo in her own defense*.

Suicide, the cessation of being, represented, to Ophelia, the liberation from her existential imprisonment, from her confinement in madness' straightjacket, knitted by those who stopped to *listen* to her. Without being listened to, Ophelia, even in her deathbed (if Gertrude's narrative is to be accounted for), continued to *sing*, incorporating the property of reflex from the water and reflexing back at the world the mirage of its constructed sanity.

In view of all this language game, which attempted to build, in this academic narrative, the meanings of madness in *Hamlet*, it is thus possible to take this *nutshell* and dare to count ourselves *king of infinite spaces* by proposing to generalize a few conclusions and transport them from the 17th century all the way to our current historical moment.

We understand madness as a rupture not with reason, but with language: the "mad" – and here we circumscribe "mad" as anyone who might trespass the limits consensually constructed in language as "sanity" – do not play the same language games as the "sane"; however, their language do not characterize as Lewis Carroll's gibberish poem, *The Jabberwocky*, which is regarded by many as inaccessible and meaningless. The "mad"'s speech is often inaccessible to us because it is often censored by a pinelian bequest which still infects 21st century psychiatry and psychology.

The misconception that the speech of the "mad" is disorganized and therefore "meaningless" only hinders and disturbs the process of caring, the primacy of the clinic. Perhaps it is still not possible to take good care of the "mad" because we do not dare to play their language games. The game is a constant movement of of-and-to which is not conditioned to an objective that leads it to a determined end, but it gives us the notion of something that comes and goes, circular, incomplete and incompletable such as art (Gadamer, 2012).

The suggestion here is not to embark in the patient's delusion and get lost in the horizon in which sanity and insanity mix together. The suggestion is to establish a genuine dialogue, a "*convers-action*" in which there is no movement of conduction of either of the interlocutors. Such movement enables us to hear-see through different perspectives, when we consider the story of the one who speaks. In this dialogical movement, questions and answers are incessantly redefined in the process of interpretation – dialogue presents questions to both interpreters, and the interpreters define questions about what has been presented in dialogue.

Being this nutshell as incompletable as games and art itself (Gadamer, 2012), may the rest *not* be silence.

BIBLIOGRAPHY

- Bloom, H. (1995) *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva.
Bloom, H. (2000) *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva.

- Bloom, H. (2004) *Onde encontrar a sabedoria?* Rio de Janeiro: Objetiva.
- Cunha, R. P. P. Obra e Loucura: a experiência trágica da loucura e a ausência de obra. *Revista Eletrônica de Pesquisa na Graduação em Filosofia*: UNESP, 2, 2, 72-87.
- Echeverría, R. (2005) *Ontología del Lenguaje*. Chile: JCSaez Editor.
- Gadamer, H. G. (1960) *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Foucault, M. (2017) *História da loucura: na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva.
- Freire, J. (2008) C. Literatura e psicologia: a constituição subjetiva por meio da leitura como experiência. *Arq. bras. psicol.* Rio de Janeiro, 60, 2, 02-09
- Maciel, S. F. M. (2003) *Nomes, tempos e lugares mágicos: leituras psicológicas dos livros infantis de Rachel de Queiroz*. Recife: Editora Universitária UFPE.
- Maciel, S. F. M. (2012) Retratos dos dias: a produção de sentidos na vida cotidiana de crianças. (Doctoral Thesis). Retrieved from RI UFPE Database. (Accessation No. 123456789/11299)
- Rorty, R. (1989) *Contingency, irony and solidarity*. Cambridge University Press: USA.
- Shakespeare, W., Bate, J., Rasmussen, E., & Royal Shakespeare Company. (2008). *The RSC Shakespeare: Hamlet*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Silva, S. M. C. (2004) Algumas reflexões sobre a arte e a formação do psicólogo. *Psicol. cienc. prof.*, Brasília, 24, 4, 100-111.
- Sutherland, J. (2017) *Uma breve história da literatura*. Porto Alegre: L&MP.
- Villela, F. S. L. (2015) *Psicologia e literatura: a experiência literária na formação do psicólogo*. (Doctoral Thesis). Retrieved from USP Database.
- Wittgenstein, L. (2012) *Investigações Filosóficas*. Vozes: Petrópolis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na primeira aparição de Hamlet, tanto suas vestes como seu humor estão tingidos pelas cores do luto. Ophelia, em contraste, soa jovial e perspicaz; seu discurso passa a impressão de ser dotado de cores, ao passo que o de Hamlet é assombrado pela tez da melancolia.

Quando Hamlet é perturbado pela aparição do fantasma e os segredos por ele revelado, Ophelia é perturbada pela perturbação de Hamlet: relata a seu pai ter se sentido "tão aterrorizada" (Ophelia, 2.1.81) No momento em que é *vendida como peixe* por seu pai, com o propósito de morder a isca da causa da loucura do príncipe, a tensão entre esses dois personagens começa a mudar: Hamlet explode em êxtase agressivo, e Ophelia cai em uma dolorosa melancolia.

Utilizando-se de sua carta de alforria, a atuação da loucura, e acreditando estar matando Claudius, Hamlet assassina Polonius e revela, para Gertrude, que sua loucura nada mais é senão fingida e arquitetada. Na próxima cena em que aparece, Ophelia já está enlouquecida, e aqui nesse contraste reside a *casca de noz* sobre a qual este trabalho se debruçou em análise.

Enquanto a loucura de Hamlet foi caracterizada de diversas maneiras por diferentes personagens da peças, e foi (de)limitada por ele mesmo como *encenação* – embora frequentemente reconhecesse haver perdido todo o seu contentamento (Hamlet, 2.2.308) –, a loucura de Ophelia caracteriza o que Foucault (2017) delineia como a persistência do trágico na Literatura.

A loucura de Ophelia chega com um propósito: assumir, na corte, aquele lugar de quem guarda um saber inacessível sobre o fim do mundo, uma vez que os planos de Hamlet começavam a se revelar e ele deixava um vazio no que concerne esse lugar. Sendo assim, "em seu delírio de pura destruição" (CUNHA, 2009, p. 73), Ophelia revela não apenas seus próprios crimes, como, também, os da corte: ela joga com os sentidos das palavras; através da beleza da metáfora de flores, ela utiliza seus espinhos para espetar de volta todos aqueles que a machucaram com xingamentos, calúnia, desprezo e desilusão. Ao passo que Hamlet fala em adagas, Ophelia ataca com flores.

Por ferir a moral da época; por fazer metáforas sexuais; por jogar com o sentido das palavras e, onde haveria santidade, inserir sexualidade; por segurar as verdades da Dinamarca como se fossem elas "o espelho contra a natureza" (Hamlet, 3.2.23)¹²⁶, Ophelia tem seu discurso questionado, censurado e retirado do campo do apreensível pela razão. A corte, se utilizando do caráter generativo da linguagem (ECHEVERRÍA, 2005), gera e gerencia uma realidade na qual Ophelia deixa de fazer sentido; a corte *exclui* o discurso de Ophelia da região da razão e, assim, ela é escanteada, interdita e deixa de ser *escutada* efetivamente.

Ophelia representa a figura que rompe com a barreira do palco e reflete de volta à plateia seus crimes históricos contra os loucos: a censura de seu discurso; sua marginalização; sua redução a meras bestas; seu descrédito (FOUCAULT, 2017). Para aqueles que jogam com uma linguagem que, por qualquer razão, evade o campo do que é socialmente construído, em dado contexto histórico, como "sanidade", não apenas têm as portas das cidades fechadas a si, bem como os ouvidos daqueles ao seu redor.

A censura surpassa o discurso do louco: também se materializa em seus corpos, que serão confinados alguns anos mais tarde, a partir da experiência da Grande Internação - corpos que, outrora, foram confinados na Nau dos Loucos (FOUCAULT, 2017).

De volta às barreiras do palco, ou livro, enquanto Hamlet permanece em seu seu lugar de flerte com a loucura, ele contempla o suicídio. No entanto, não é revelado se Ophelia sequer o *contemplou*. A narrativa do suicídio de Ophelia chega até nós pelo discurso de outra pessoa: Gertrude, alguém com poder suficiente para determinar que tratou-se de um acidente. A partir do jogo de linguagem de Gertrude, o suicídio é romantizado e embelezado, ao mesmo tempo que, também, censurado. Ao vitimizar Ophelia e lhe roubar a autoria de seus próprios atos, Gertrude gerou a gota de dúvida que garantiu à falecida jovem, quem já tem muita água, enterro cristão em terra seca e santificada.

Contudo, mesmo depois de morta, Ophelia ainda sofre as investidas de um "destino ultrajante" (Hamlet, 3.1.64): os dois coveiros deturpam e satirizam seu enterro, e jogam de um para o outro que ela se afogou em sua própria defesa; que se afogou *se offendendo*. Embora um responda na tentativa de contradizer o outro, pode-se compreender que Ophelia se afogou *se*

¹²⁶ "(...) hold as 'twere the mirror up to its nature." (Hamlet, 3.2.23)

offendendo em sua própria defesa. Como já foi visto, o suicídio, a cessação da existência, representou para Ophelia a libertação de seu aprisionamento existencial, de seu aprisionamento na camisa-de-força da loucura tecida pela corte que parou de *escutá-la*. Tão *inescutada* ela estava que, mesmo em seu leito de morte, se a narrativa de Gertrude reserva algum fundo de verdade, ela segue *cantando*, incorporando a propriedade de reflexo das águas e devolvendo para o mundo a miragem de sua sanidade.

Diante de todo esse nosso jogo de linguagem, que buscou construir, nesta narrativa acadêmica, os sentidos das loucuras em *Hamlet*, podemos, enfim, pegar esta "casca de noz" (Hamlet, 2.2.256) e nos atrever a pensar que somos "reis de infinitos espaços" (Hamlet, 2.2.257) ao propor generalizar algumas conclusões e transportá-las do século XVII até o nosso momento histórico atual.

Compreendemos a loucura enquanto ruptura, não com a razão, mas com a linguagem: o "louco" – e aqui circunscrevemos "louco" enquanto qualquer pessoa que transgrida os limites consensualmente construídos na linguagem enquanto "sanidade" – não joga os mesmos jogos de linguagem que o "são"; contudo, ainda assim, sua linguagem não se trata de um Jabberwocky de Lewis Carroll, por muitos considerado inacessível e sem sentido. O discurso do louco é frequentemente considerado inacessível pois, muitas vezes, é censurado por uma herança pineliana de pudor e moral que, mesmo após a Reforma Psiquiátrica, ainda infecta a psiquiatria e a psicologia do século XXI.

Tendo em mente que este trabalho se situou num paradigma fenomenológico-existencial, e que essa perspectiva teórica não encontra aplicação direta na clínica através de técnicas, compreendemos que a referência para o psicoterapeuta dessa abordagem é "o sentido da vida, é o significado" (POMPÉIA, 2010, p. 175). Se "a perda do sentido é uma situação ameaçadora" (POMPÉIA, 2010, p. 180), ao dizermos que o discurso do "louco" não faz sentido e, conseqüentemente, removê-lo da região da linguagem (WITTGENSTEIN, 2010), estamos perpetuando seu aprisionamento na camisa de força da loucura. "A solidão da loucura é maior e mais devastadora que aquela de uma cela solitária, é devastadora" (POMPÉIA, 2010, p. 179) justamente porque o discurso do louco passa por um processo de remoção do sentido e, desse modo, deixa de fazer parte do que é socialmente consensuado como apreensível.

Portanto, a proposta que oferecemos enquanto *clínica*, baseada em nossa análise, é que se estabeleça um diálogo genuíno, uma conversa-ação, ou um *versar-com*, em que não haja o movimento de condução de um dos interlocutores. Tal movimento, nos possibilita ver-ouvir sob outras perspectivas, ao considerar a história daquele que fala. Nesse movimento dialógico, perguntas e respostas são incessantemente redefinidas no processo de interpretar – o diálogo apresenta questões a ambos intérpretes e os intérpretes definem questões sobre aquilo que se apresentou no diálogo.

É preciso que se abandone a sedução de separar o que é realidade factual ou não. Não se trata, aqui, de embarcar nos delírios do paciente e se perder no horizonte no qual sanidade e insanidade se misturam, mas sim de suspender o juízo e admitir que *não se sabe* se o delírio do paciente é real ou não; contudo, independente disso, é *dotado de sentido* (POMPÉIA, 2010).

Permitir que o sentido da experiência da loucura não se perca pode ajudar a retirar a pessoa que sofre do "processo de restrição" (POMPÉIA, 2010, p. 201) ao qual ela está submetida. Ao romper com os jogos de linguagem consensuais e ser legitimada enquanto "louca", a pessoa rompe também com outras possibilidades de ser-no-mundo-com-os-outros, como foi o caso de Ophelia. Para ela, sua existência se cristalizou na única possibilidade de não mais existir; para Hamlet, a condição de vingar ou não vingar o aprisionou em uma única forma de ser-no-mundo: justamente a de atuação e dissimulação de loucura. É importante que *escutemos* efetivamente o que nos dizem nossos pacientes, a fim de trabalhar com a riqueza de seus sentidos produzidos.

Supomos que se Ophelia não tivesse tido seu discurso removido da região da linguagem; se Ophelia houvesse sido escutada efetivamente (ECHEVERRÍA); se a Ophelia houvesse sido garantida a liberdade de jogar com aqueles sentidos, talvez o âmbito de sua existência não houvesse sido reduzido (POMPÉIA, 2010), de modo que ela não teria caído na "estereotipia, redução de liberdade e estreitamento [que] caracterizam a doença" (POMPÉIA, 2010, p. 201).

Portanto, a concepção de que a fala do louco é desorganizada e, por isso, "sem sentido" apenas dificulta e atrapalha o processo de acolhimento e cuidado, primazia da clínica. Talvez não tenhamos ainda como *bem cuidar* dos "loucos" que chegam aos espaços de acolhimento em saúde mental porque não nos atrevemos a jogar seus jogos. O jogo é um constante movimento

de-e-para que não está condicionado a um objetivo que o leve a um final determinado, mas dá-nos a noção de um vai e vem, circular, incompleto e incompletável tal como a arte (GADAMER, 2012).

Sendo esta *casca de noz* tão incompletável quanto os jogos e a própria arte, que o resto, portanto, *não* seja silêncio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAYANOVA, L. F. Vygotsky's Hamlet: the dialectic method and personality psychology. **Psychology in Russia: State of the Art.**, v. 6, n. 1, p. 35-42, 2013.
- BLOOM, H. **O cânone ocidental**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- _____. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- _____. **Onde encontrar a sabedoria?**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- BORGES, J. L. **Borges, oral & Sete noites**. Companhia das Letras: São Paulo, 2011.
- CINTRA, B. E. L. Emmanuel Lévinas e a ideia do infinito. **Margem**. São Paulo, n.16, p.107-117, 2012.
- CUNHA, R. P. P. Obra e Loucura: a experiência trágica da loucura e a ausência de obra. **Revista Eletrônica de Pesquisa na Graduação em Filosofia**: UNESP, v. 2, n. 2, p. 72-87, 2009.
- ECHEVERRÍA, R. **Ontología del Lenguaje**. Chile: JCSaez Editor, 2005.
- FOUCAULT, M. **História da loucura: na idade clássica**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- FREIRE, J. C. Literatura e psicologia: a constituição subjetiva por meio da leitura como experiência. **Arq. bras. psicol.** Rio de Janeiro, v. 60, n. 2, p. 02-09, jun. 2008.
- HEIDEGGER, M. Ser e Tempo. 4.ed. Petrópolis: **Vozes**, 2009.
- JÚNIOR, G. F. A. 10 lições sobre Wittgenstein. Petrópolis: **Vozes**, 2017.
- LÉVINAS, E. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade, 2.ed. Petrópolis, **Vozes**, 2005.
- MACIEL, S. F. M. Retratos dos dias: a produção de sentidos na vida cotidiana de crianças. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia) – CFCH, UFPE, Recife.
- _____. **Nomes, tempos e lugares mágicos**: leituras psicológicas dos livros infantis de Rachel de Queiroz. Recife: Editora Universitária UFPE, 2003.
- MARTINS, E. L. S. Foucault, loucura e literatura. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC-GO, Goiânia.
- MELO, A. d. C. Pragmatismo, pluralismo e jogos de linguagem em Wittgenstein. **Revista da Faculdade de Letras Filosofia**: Porto, v. 08, p. 57-84, 1991.
- MOREIRA, V.; CRUZ, A. V. H. O caso Ellen West de Binswanger: fenomenologia clínica de uma existência inautêntica. **Rev. Mal-estar e Subjetividade**: Fortaleza, v. 05, n. 02, p. 382-39, set. 2005.
- POMPÉIA, J. A. **Na presença do sentido: uma aproximação fenomenológica a questões de existência básicas**. EDUC: São Paulo, 2 ed., 2010.
- RORTY, R. **Contingency, irony and solidarity**. Cambridge University Press: USA, 1989.
- _____. Wittgenstein e a virada linguística, 2006.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 2008.
- SALVATORE, S.; VALSINER, J. Between the general and the unique: overcoming the nomothetic versus idiographic opposition. **Theory & Psychology**, v. 20, n. 6, p. 817-833.
- SPANIOL, W. **Filosofia e método no segundo Wittgenstein**. Loyola: São Paulo, 1989.
- SHAKESPEARE, W.; BATE, J.; RASMUSSEN, E.; Royal Shakespeare Company. **The RSC Shakespeare: Hamlet**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008.
- SUTHERLAND, J. Uma breve história da literatura. 1.ed. Porto Alegre: **L&MP**, 2017.
- TORODOV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. DIFEL: Rio de Janeiro, 2009.
- VALSINER, J. **Culture and human development**: an introduction. California: SAGE, 2000.
- _____. Needed for cultural psychology: methodology in a new key. **Culture & Psychology**, v. 20, n. 1, p. 3-30, 2014.

VILLELA, F. S. L. **Psicologia e literatura**: a experiência literária na formação do psicólogo. São Paulo, 2015. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). USP, Instituto de Psicologia.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações Filosóficas**. 7a ed. Vozes: Petrópolis, 2012.

_____. Tractatus Lógico-philosophicus. Edição bilíngue. **Edusp**: São Paulo, 2001.

WOOLF, V. **Orlando**. Wordsworth: Hertfordshire, 2003.

ANEXOS:

Normas da Revista Culture & Psychology

1. What do we publish?

1.1 Aims & Scope

Before submitting your manuscript to Culture & Psychology, please ensure you have read the Aims & Scope.

1.2 Article Types

Culture & Psychology publishes original articles of theoretical relevance for linking the notions of culture and psychology. It is the flagship journal on cultural psychology. The inclusion of empirical evidence in the papers is encouraged if that evidence has relevance for theoretical advancements in cultural psychology. Since the nature of psychological phenomena is qualitative in their nature, empirical evidence that is included in theoretically relevant manuscripts is expected to be using qualitative methods. If quantitative methods use is necessary the authors are expected to prove in the manuscript that quantification of the phenomena under study is warranted. Culture & Psychology publishes commentaries on the articles published, and book review essays that outline specific theoretical values of the books under consideration. Review articles on theoretical advances in any sub-fields of cultural psychology may be considered, but reviews of empirical literature are not published in the Journal.

Full papers are generally restricted to a maximum of 6,000 words, including all elements (title page, abstract, notes, references, tables, biographical statement, etc). Authors who suspect that their articles will have to be cut anyway should make the required deletions before submitting. A Review Essay can be about a single book (which must be very significant to warrant this much attention), about several books, or ‘state-of-the-art’ articles (usually up to 2,000 words).

1.3 Writing your paper

The SAGE Author Gateway has some general advice and on how to get published, plus links to further resources.

1.3.1 Make your article discoverable

When writing up your paper, think about how you can make it discoverable. The title, keywords and abstract are key to ensuring readers find your article through search engines such as Google. For information and guidance on how best to title your article, write your abstract and select your keywords, have a look at this page on the Gateway: How to Help Readers Find Your Article Online.

2. Editorial policies

2.1 Peer review policy

All manuscripts are reviewed initially by the Editor and one Associate Editor within the first 6 weeks after submission.

Decisions on manuscripts will be taken as rapidly as possible. Authors should expect to have reviewers' comments within approximately 10 weeks after the manuscript is sent for full review. The peer review process is interdisciplinary and international with special care taken by the Editorial Office not to include reviewers from only one country, and one discipline.

In general, Editors will seek advice from two or more expert reviewers about the scientific content and presentation of submitted articles. As a rule, the reviewing process is open, but both authors and reviewers can request that their anonymity be respected. Given the central role of commentaries that are to appear with published articles, the publication time may be around 1 year after the final acceptance of the manuscripts.

The journal publishes exclusively in English. Papers must be original and not currently under review elsewhere. We will, from now on, strictly limit the length of articles to 6,000 words, and of commentaries to 2,000.

2.2 Authorship

All parties who have made a substantive contribution to the article should be listed as authors. Principal authorship, authorship order, and other publication credits should be based on the relative scientific or professional contributions of the individuals involved, regardless of their status. A student is usually listed as principal author on any multiple-authored publication that substantially derives from the student's dissertation or thesis.

2.3 Acknowledgements

All contributors who do not meet the criteria for authorship should be listed in an Acknowledgements section. Examples of those who might be acknowledged include a person who provided purely technical help, or a department chair who provided only general support. Any acknowledgements should appear first at the end of your article prior to your Declaration of Conflicting Interests (if applicable), any notes and your References.

2.4 Funding

Culture & Psychology requires all authors to acknowledge their funding in a consistent fashion under a separate heading. Please visit the Funding Acknowledgements page on the SAGE Journal Author Gateway to confirm the format of the acknowledgment text in the event of funding, or state that: This research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial, or not-for-profit sectors.

2.5 Declaration of conflicting interests

Culture & Psychology encourages authors to include a declaration of any conflicting interests and recommends you review the good practice guidelines on the SAGE Journal Author Gateway.

3. Publishing Policies

3.1 Publication ethics

SAGE is committed to upholding the integrity of the academic record. We encourage authors to refer to the Committee on Publication Ethics' International Standards for Authors and view the Publication Ethics page on the SAGE Author Gateway.

3.1.1 Plagiarism

Culture & Psychology and SAGE take issues of copyright infringement, plagiarism or other breaches of best practice in publication very seriously. We seek to protect the rights of our authors and we always investigate claims of plagiarism or misuse of published articles. Equally, we seek to protect the reputation of the journal against malpractice. Submitted articles may be checked with duplication-checking software. Where an article, for example, is found to have plagiarised other work or included third-party copyright material without permission or with insufficient acknowledgement, or where the authorship of the article is contested, we reserve the right to take action including, but not limited to: publishing an erratum or corrigendum

(correction); retracting the article; taking up the matter with the head of department or dean of the author's institution and/or relevant academic bodies or societies; or taking appropriate legal action.

3.1.2 Prior publication

If material has been previously published it is not generally acceptable for publication in a SAGE journal. However, there are certain circumstances where previously published material can be considered for publication. Please refer to the guidance on the SAGE Author Gateway or if in doubt, contact the Editor at the address given below.

3.2 Contributor's publishing agreement

Before publication, SAGE requires the author as the rights holder to sign a Journal Contributor's Publishing Agreement. SAGE's Journal Contributor's Publishing Agreement is an exclusive licence agreement which means that the author retains copyright in the work but grants SAGE the sole and exclusive right and licence to publish for the full legal term of copyright. Exceptions may exist where an assignment of copyright is required or preferred by a proprietor other than SAGE. In this case copyright in the work will be assigned from the author to the society. For more information please visit the SAGE Author Gateway.

3.3 Open access and author archiving

Culture & Psychology offers optional open access publishing via the SAGE Choice programme. For more information please visit the SAGE Choice website. For information on funding body compliance, and depositing your article in repositories, please visit SAGE Publishing Policies on our Journal Author Gateway.

4. Preparing your manuscript for submission

4.1 Formatting

The preferred format for your manuscript is Word. LaTeX files are also accepted. Word and (La)Tex templates are available on the Manuscript Submission Guidelines page of our Author Gateway.

4.2 Artwork, figures and other graphics

For guidance on the preparation of illustrations, pictures and graphs in electronic format, please visit SAGE's Manuscript Submission Guidelines.

Figures supplied in colour will appear in colour online regardless of whether or not these illustrations are reproduced in colour in the printed version. For specifically requested colour reproduction in print, you will receive information regarding the costs from SAGE after receipt of your accepted article.

For numbers less than one, a nought should be inserted before the decimal point. Use spaces (not commas) within numbers (e.g. 10 000, 0.125 275).

4.3 Supplementary material

This journal is able to host additional materials online (e.g. datasets, podcasts, videos, images etc) alongside the full-text of the article. For more information please refer to our guidelines on submitting supplementary files.

4.4 Reference style

Culture & Psychology adheres to the APA reference style. View the APA guidelines to ensure your manuscript conforms to this reference style.

4.5 English language editing services

Authors seeking assistance with English language editing, translation, or figure and manuscript formatting to fit the journal's specifications should consider using SAGE Language Services. Visit SAGE Language Services on our Journal Author Gateway for further information.

Back to top

5. Submitting your manuscript

Culture & Psychology is hosted on SAGE Track, a web based online submission and peer review system powered by ScholarOne™ Manuscripts. Visit <http://mc.manuscriptcentral.com/cap> to login and submit your article online. IMPORTANT: Please check whether you already have an account in the system before trying to create a new one. If you have reviewed or authored for the journal in the past year it is likely that you will

have had an account created. For further guidance on submitting your manuscript online please visit ScholarOne Online Help.

5.1 ORCID

As part of our commitment to ensuring an ethical, transparent and fair peer review process SAGE is a supporting member of ORCID, the Open Researcher and Contributor ID. ORCID provides a persistent digital identifier that distinguishes researchers from every other researcher and, through integration in key research workflows such as manuscript and grant submission, supports automated linkages between researchers and their professional activities ensuring that their work is recognised.

We encourage all authors to add their ORCIDs to their SAGE Track accounts and include their ORCIDs as part of the submission process. If you don't already have one you can create one here.

5.2 Information required for completing your submission

You will be asked to provide contact details and academic affiliations for all co-authors via the submission system and identify who is to be the corresponding author. These details must match what appears on your manuscript. At this stage please ensure you have included all the required statements and declarations and uploaded any additional supplementary files (including reporting guidelines where relevant).

5.3 Permissions

Please also ensure that you have obtained any necessary permission from copyright holders for reproducing any illustrations, tables, figures or lengthy quotations previously published elsewhere. For further information including guidance on fair dealing for criticism and review, please see the Copyright and Permissions page on the SAGE Author Gateway.

6. On acceptance and publication

6.1 SAGE Production

Your SAGE Production Editor will keep you informed as to your article's progress throughout the production process. Proofs will be sent by PDF to the corresponding author and should be returned promptly. Authors are reminded to check their proofs carefully to confirm

that all author information, including names, affiliations, sequence and contact details are correct, and that Funding and Conflict of Interest statements, if any, are accurate. Please note that if there are any changes to the author list at this stage all authors will be required to complete and sign a form authorising the change.

6.2 Online First publication

Online First allows final articles (completed and approved articles awaiting assignment to a future issue) to be published online prior to their inclusion in a journal issue, which significantly reduces the lead time between submission and publication. Visit the SAGE Journals help page for more details, including how to cite Online First articles.

6.3 Access to your published article

SAGE provides authors with online access to their final article.

6.4 Promoting your article

Publication is not the end of the process! You can help disseminate your paper and ensure it is as widely read and cited as possible. The SAGE Author Gateway has numerous resources to help you promote your work. Visit the Promote Your Article page on the Gateway for tips and advice. In addition, SAGE is partnered with Kudos, a free service that allows authors to explain, enrich, share, and measure the impact of their article. Find out how to maximise your article's impact with Kudos.

7. Further information

Any correspondence, queries or additional requests for information on the manuscript submission process should be sent to the Culture & Psychology editorial office as follows: cultpsy@clarku.edu or cultpsy@gmail.com

