

# Hamlet: o trágico entre a loucura e a coragem da verdade

*Hamlet: the tragedy between madness and the courage of truth*

**Guilherme Augusto Souza Prado**

## Resumo

O presente artigo propõe-se dedica à questão da loucura em Hamlet. Destacamos esta questão da peça fazendo ressoar a pergunta: que tipo de loucura é essa? Nos interessa interroga-la desde os deslocamentos e os inquietantes efeitos que a peça dispara. Para tanto, recorreremos inicialmente aos estudos foucaultianos acerca das diversas formas historicamente determinadas que a loucura assume a fim de examinarmos como a loucura de Hamlet, indiscutivelmente distinta de nossa experiência contemporânea com o transtorno psíquico ou a doença mental, nos diz algo sobre nós mesmos. Na sequência, desvencilhada da negatividade da doença e da desrazão, mobilizamos uma interpretação trágica da insolência e da rebeldia da loucura de Hamlet para em seguida nos dedicarmos a uma tematização dos aspectos de desequilíbrio, transgressão, crime e sofrimento na tragédia. Por fim, colocamos aquilo que aparece como loucura no príncipe como uma atitude de vida cínica, ligada à coragem da verdade.

## Palavras-chave

Loucura; trágico; filosofia da diferença.

## Abstract

*This article delves into the nature of madness in Hamlet. By questioning the specific type of madness portrayed, we aim to explore the disturbing implications of this theme. Drawing on Foucault's studies of the historical evolution of madness, we examine how Hamlet's madness differs from contemporary understandings of mental illness and reveals deeper truths about human nature. Moving beyond the negative connotations of disease and unreason, we propose a tragic interpretation of Hamlet's madness, characterized by insolence and rebellion. We then explore the themes of imbalance, transgression, crime, and suffering that are central to the tragedy. Finally, we argue that Hamlet's madness can be seen as a cynical attitude towards life, linked to a courageous pursuit of truth.*

## Keywords

*Madness; tragedy; French theory.*

**Guilherme Augusto Souza Prado**

**Universidade Federal do Delta do Parnaíba (UFDPAr)**

Professor Adjunto do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia.

[guispra@gmail.com](mailto:guispra@gmail.com)

## Introdução

Nos séculos que se sucedem à peça *Hamlet* e que a acompanham, ainda tocados por ela, muito já fora dito sobre a sóbria loucura do príncipe dinamarquês. Isso acontece porque, por um lado, a peça é um clássico que não se esgota, não cessa de se atualizar, como salienta Ítalo Calvino (1993), ao definir um clássico não desde os “porquês” ou “o quê” de uma obra em relação a uma cultura ou humanismo abstratos. Enfatizando o “como ler”, podemos considerar que os clássicos fazem contraponto ao fundo ruidoso do mundo hodierno.

Porque é irredutível a uma apreensão rasa, a loucura de Hamlet nos toca: talvez pela justeza de sua aparente justificação – a vingança do pai traído, o trono indevidamente usurpado – ou pela empatia que sua manifestação tão angustiada quanto multifacetada acaba sendo capaz de gerar. Empatia que gera um efeito de proximidade e até comoção, mesmo quando matizada com um infamiliar estranhamento e mal-estar (FREUD, 1996). Talvez um pouco de tudo isso faça do texto shakespeariano uma das peças mais encenadas até os dias de hoje.

No texto, massivamente interpretado e revisitado em nossa cultura, podemos destacar como característica mais patente a loucura de Hamlet, porém há de se deixar ressoar a pergunta: que tipo de loucura é essa? Para examiná-la, nos esquivamos de colocá-la em termos de uma essência ou de patologia – o que seria, no mínimo, de um anacronismo constrangedor, posto que a associação da loucura com a subjetividade individual ou uma doença são efeitos de uma modernidade dois séculos distante da escrita shakespeariana. Pelo contrário, nos propomos a observar de um outro ângulo as inflexões e os efeitos da loucura de Hamlet.

Para tanto começamos fazendo uma retomada retrospectiva da compreensão arqueogenealógica de Foucault (1979; 2012) faz da loucura, indicando porque não nos interessa tomar Hamlet sob o signo do transtorno ou da doença mental, expressão moderna da loucura, para indicar como tampouco o personagem seria um desarrazoado, mas encarnaria, isso sim, uma experiência trágica da loucura. E é nesses termos, de uma experiência trágica da loucura que nos interpela e nos tensiona à medida em que abre as portas de um outro mundo e não apenas indica a queda no erro, no desengano e na ilusão, que propomos uma outra leitura de Hamlet e sua loucura.

No que tange à esfera da subjetividade, vários autores dedicaram leituras e interpretações sobre Hamlet (SHAKESPEAR, 2007a). Notadamente na psicanálise, Freud (2002) enxerga no príncipe traços de um amor edípico por sua mãe Gertrudes numa interpretação arduamente criticada por Bloom (2000), dentre outros. Entretanto, Roudinesco e Plon (1998) contemporizam esta leitura ao pautar que enquanto Édipo representa o herói antigo próprio da tragédia de revelação que simboliza o universal do inconsciente, disfarçado de destino, Hamlet é o herói moderno e performatiza o drama do recalçamento ao mesmo tempo em que remete ao nascimento de uma subjetividade culpada, contemporânea de uma época em que as concepções de mundo são viradas de cabeça para baixo. Além do pai da psicanálise, Jaques Lacan (1986) considera o príncipe como uma personagem composta de um lugar vazio, que situa nossa ignorância, adicionando que uma ignorância situada não pode ser nada mais do que a presentificação do inconsciente.

Porém, coloquemos entre parênteses as considerações psicanalíticas que tomam Hamlet como metáfora ou exemplo de sua doutrina para podermos estranhar, para podermos enfim tomar este enlouquecer desde um outro ponto de vista, desde um deslocamento frente aos inquietantes efeitos que a peça dispara.

Para tanto, recorreremos inicialmente aos estudos foucaultianos acerca das diversas formas historicamente determinadas que a loucura assume a fim de examinarmos como a loucura de Hamlet, indiscutivelmente distinta de nossa experiência contemporânea com o transtorno psíquico ou a doença mental, nos diz algo sobre nós mesmos. Na sequência, desvencilhada da negatividade da doença e da desrazão, mobilizamos uma interpretação trágica da insolência e da rebeldia da loucura de Hamlet para em seguida nos dedicarmos a uma tematização dos aspectos de desequilíbrio, transgressão, crime e sofrimento na tragédia. Por fim, colocamos aquilo que aparece como loucura no príncipe como uma atitude de vida cínica, ligada à coragem da verdade.

## Hamlet, loucura e desatino

Para início de conversa, é preciso demonstrar por que a loucura de Hamlet é tão distinta da experiência contemporânea que temos com os transtornos psíquicos, que derivam da compreensão da loucura enquanto doença mental. O que a torna a loucura de Hamlet diferente ou irredutível a um transtorno ou doença mental? No que consiste e quais as consequências desta diferença para experiência estética que podemos ter com o texto e a peça teatral?

Começemos com uma digressão que diz respeito ao arco monarquia loucura, desde uma perspectiva e época distinta da de Hamlet.

Ao analisar o caso do rei Jorge III, o rei louco da Inglaterra, na primeira aula do curso *O poder psiquiátrico*, Foucault (2012) recorre à situação de duas outras personagens shakespearianas, Ricardo III e rei Lear, para comparar com a do rei louco do século XVIII. Ali, o francês faz questão de apontar as diferenças entre os reis da dramaturgia shakespeariana com a de Jorge III. O primeiro, Ricardo III (SHAKESPEARE, 2007b), vive seu drama ameaçado de cair sob o poder de outro soberano enquanto o segundo, rei Lear (SHAKESPEARE, 1998), quando despojado de sua soberania é condenado à errância da solidão e da miséria que caracterizam aquilo que Foucault (1979) denomina de experiência trágica da loucura.

Diferentemente de ambos, Jorge III – que reinou durante e depois da Independência das colônias dos Estados Unidos – não recai sob outro soberano e é condenado a ser fixado num ponto preciso por um poder que já não é o da monarquia, mas o poder psiquiátrico performado pelo protoalienista Francis Willis e a equipe de guardas sob suas ordens.

Foucault (2012) retrata com detalhes toda uma microfísica do poder psiquiátrico que incide sobre a figura do soberano, como se ali mesmo se desfizesse toda a soberania de seu lugar de rei e, por outro lado, uma soberania de outro tipo, a soberania do sujeito moderno começasse a ser forjada nas dependências dos saberes-poderes normalizadores. A cena de Jorge III acontece em dezembro de 1788 e ilustra um enfrentamento entre duas matrizes de poder, o poder soberano absolutista e o poder disciplinar moderno, na aurora da modernidade e da Revolução Francesa, um período em que os reis costumavam perder a cabeça, ironiza o humor foucaultiano.

O rei foi tratado por Francis Willis, citado no *Tratado médico-filosófico* de Pinel como exemplo do tratamento moral que fora aplicado ao rei até a remissão de seus sintomas em março de 1789. O tratamento não deixa de ser espécie de uma cerimônia de destituição do rei, uma sagração às avessas encarnada no desvanecimento do aparato e poder soberano da realeza em prol de uma miríade difusa de poderes disciplinares, sem nome e sem rosto, que se dispersam anonimamente, uma vez que o médico não se encontra na cena e toda a operação concreta é realizada por pajens. Mas assim como não é o médico Willis, tampouco são esses guardas, serviços que permanecem

mudos, os donos do poder<sup>1</sup>. O poder está na regulação muda, na sua justificativa e na sua necessidade, assim como nas técnicas e saberes que a efetuam, está na microfísica do poder que ocupa o deixado vazio pelo descoroamento do rei.

A figura do soberano absolutista que reinava nos impérios europeus até o século XVIII, o rei representado como um homem hercúleo com o cetro e a coroa, cheio de símbolos de grandeza e virtude dá lugar ao rei louco – da mesma linhagem do rei gago, retratado como fragilizado no filme *O discurso do rei*. O rei Jorge III aparece nesta cena em tamanho proporcional frente aos “serventes ou guardas [que] devem ser grandes, fortes, probos, inteligentes, limpos em sua pessoa e em sua roupa” (FOUCAULT, 2012, p. 24) e que o sujeitam. O paroxismo dessa destituição são os colchões colocados na cela do rei para impedir que ele se fira e que, no entanto, o impedem de ver e escutar, assim como de comunicar suas ordens ao mundo externo. Desta forma, as funções essenciais da monarquia são colocadas entre parênteses e o rei fica ilhado em seu corpo individual, alvo da aplicação do saber-poder disciplinar.

A fixação que faz o rei Jorge III cair sob o protoalienista é a mesma que aliena sua vontade e sua liberdade na figura do médico. Porém, a autoridade deste poder não é mais a autoridade divina que legitima a soberania da monarquia absolutista. Ao contrário, o rei se encontra submetido à autoridade do alienista (neste caso, emissário de um conjunto de saberes-poderes disciplinares) à medida que esta autoridade traz à tiracolo certa concepção de sujeito. Ela traz uma ideia de *homem*<sup>2</sup>, que define os limites e a natureza das pessoas e de suas ações, servindo de fundamento para os diferentes campos e tecnologias de saber-poder modernos calcados na busca pela verdade, assentados em formas de verificação que visam extrair a verdade dos sujeitos.

Em outras palavras, o nobre poder do soberano é ofuscado pelo saber e pelo poder dos especialistas que passam a deter a verdade e o governo das coisas mundanas. Pois é a partir de certa concepção de subjetividade, operada pelos micropoderes disciplinares – repartidos entre o professor, o policial, o juiz, o médico e as demais figuras da burocracia capilarizada moderna – que se esquadrinha a vida, as pessoas e suas ações desde a modernidade.

Ao mesmo tempo condição e efeito do exercício do micropoder que caracteriza o alienismo como um dos muitos braços do poder disciplinar no contraponto ao poder soberano absolutista, tal fixação é expressão da interiorização psicológica da separação razão-desrazão que condiciona a culpabilização da loucura e o controle dos loucos pela autoridade. A manobra que implanta e organiza a identidade (junto à possível sanidade ou à eventual doença mental) na interioridade psicológica do indivíduo é o que define a loucura em termos de estatuto, estrutura e significação mediante um paradigma de *homem* que define e confere os termos da subjetividade moderna. Esta, oriunda de um modelo de autonomia de decalcado da filosofia humanista e da aplicação dos saber-poder sobre o corpo individual das pessoas, reorganiza o mundo político-social europeu entre o século XVIII e o XIX.

Transformação que, para Foucault (1979), tem como marcos, dentre outros, no âmbito dos saberes, o pensamento de Kant (1973) – calcado no bom uso da liberdade e das faculdades psicológicas – e como marco político a Revolução Francesa, que tem o fundador da psiquiatria moderna, Pinel como deputado constituinte.

De um lado, Kant (1973), toma como ponto de partida a universalidade da razão fundamento de toda lei moral, pilar da autonomia ligada à vontade racional, seja definida pelo respeito na sociedade aos sistemas legais e à educação. A autonomia encarna a liberdade prática, desde que se torne

## 1

E quando aparece, o médico não chega a ocupar um lugar de protagonismo que poderia antagonizar com rei, como retoma Foucault (2012, p. 42): “um dia, o alienado, em seu fogoso delírio, recebe duramente seu ex-médico que o vem visitar, e o cobre de dejetos e imundices. Um dos pajens entra imediatamente no quarto sem dizer nada, agarra pela cintura o delirante, também reduzido a um estado de sujeira repugnante, derruba-o numa pilha de colchões, despe-o, limpa-o com urna esponja, troca suas roupas e, olhando para ele com altivez, afasta-se logo em seguida e volta para o seu lugar. Lições assim, repetidas a intervalos durante alguns meses e secundadas por outros meios de tratamento, produziram uma cura sólida e sem recaída”.

## 2

A própria noção de homem, requer uma crítica que fizemos em outro lugar, pois ela requer a “problematização da metafísica da subjetividade que diz respeito ao posicionamento referencial do homem, enquanto sujeito em posição privilegiada em relação aos demais entes e seres tidos como em objetos de representação. Neste sentido, nos termos em que coloca Elzahrã Osman (2023, p. 9), as ‘plurais epistemologias contemporâneas almejam descentrar a validade do discurso científico único ao desestabilizar a episteme moderna por meio de inusitadas alianças com humanos e outros-que-humanos’ ou aqueles outrora considerados subumanos, cujo protótipo são mulheres e dissidentes dos sistema sexo-gênero, crianças, loucos, primitivos e selvagens como pessoas e povos indígenas e negros e seus correlatos, tidos como outro do sistema-mundo ocidental-colonial” (PRADO; OLIVEIRA, 2024, p. 224).

independente de toda ordem externa à racionalidade universal, livre, portanto, dos perigos dos impulsos da natureza no sujeito, como felicidade ou instinto e de todo determinismo natural, teológico, sensível ou afetivo alheios à ordem moral (PRADO, 2023).

De outro, a psiquiatria alienista é profundamente marcada pela reorientação no que tange à relação com a pobreza e à liberação dos loucos das correntes que os prendiam como animais monstruosos. Desta feita, atando a loucura à interioridade psicológica, desde onde se acessa a razão universal que cauciona a autonomia individual, define-se um novo lugar institucional e uma nova percepção do louco: o manicômio e a doença mental. Em suma, ao nível teórico, a loucura é transformada em alienação enquanto ao nível da percepção e das práticas, criam-se os asilos para alienados, instituições destinadas ao abrigo exclusivo dos loucos.

Com efeito, Foucault (1975; 1979; 2000) insiste na imprescindibilidade de uma antropologia filosófica para a conversão da loucura em doença mental. Este campo ordenado definiria o que é o *homem*, sujeito moderno, em contraste ao doente mental, expressão que a loucura adquire enquanto variabilidade da forma *homem*, que remete à finitude e à limitação da experiência pelas empiricidades que determinam as faculdades psicológicas e sua inscrição cidadã na ordem social. Logo, definida pelo automatismo e pelo determinismo do instinto e do desejo, a doença mental é inscrita na ordem moral e social, dominada pelo médico e seus auxiliares, como perda da liberdade – decalque da impossibilidade de tomar o louco como responsável por seus atos. Alienado de suas vontades, de seus desejos e de sua liberdade, o louco se perde de si no distanciamento de sua natureza e de sua verdade.

Alienado da *sua* verdade enquanto pessoa, a verdade do doente mental é a verdade extraída do que é sem razão. Por outro lado, em Hamlet tudo se encontra justificado, por isso, ele não pode ser um doente mental. Compreendemos sem muita dificuldade e em solidariedade e empatia, seus anseios e angústias, conseguimos inclusive tocar a verdade de seu martírio e justificar a intenção de suas ações (assim como de suas dificuldades de agir e inércias). Por isso, acabamos tendo-o como senhor de si e de seu próprio agir, por vezes, metucioso.

Em termos de contraste, o rei Jorge III é interpelado o tempo todo por estratégias de saber-poder que visam extrair a verdade dele enquanto indivíduo louco e colocá-lo, mormente à força, no lugar designado a ele por esta verdade. E o mutismo do poder que o assujeita tem como correlato o silenciamento de sua vontade trancado no quarto acolchoado.

Pelo seu lado, Hamlet se angustia na busca por si mesmo em uma corte onde o encontro com o outro lhe parece improvável, pois este outro é esquivo. Hamlet não tem lugar e não cabe na liberdade de sua vontade. Pois ninguém o interpela. Ninguém, exceto o coveiro, se dirige a Hamlet com seriedade e firmeza na corte onde se passa a peça. Todos parecem restritos à etiqueta cortês e nisso, parecem se esquivar de si mesmos, de seus desejos e angústias, o que torna inviável um encontro pleno com Hamlet. Etiqueta que atinge o paroxismo na retórica e na figura de Polônio, homem da corte, da retórica e da etiqueta, morto por Hamlet, que reitera simbolicamente sua morte ao dizer que ele morreu como viveu: enganando os outros sob a máscara da etiqueta hodierna.

Entretanto, se a loucura de Hamlet passa ao largo da experiência da doença mental, definida em torno da razão que se pretende universal e da natureza individual do *homem*, ela aparece deslocada em relação à sua manifestação enquanto desrazão, tipo de apreensão da loucura que caracteriza a época de Shakespeare, segundo Foucault (1979).

Definida negativamente como o contrário daquilo que repousa na conformidade com a ordem divina que organiza o mundo dos séculos XVI e

XVII, a desrazão aparece como uma experiência referida à razão abstrata e superior, supostamente universal, que justifica a circunscrição e o enclausuramento dos loucos junto a toda sorte de marginais no interior do Hospital Geral, onde são aglutinados sob insígnia da desarrazoados e insanos.

Posto isso, desde Foucault (1979, p. 45), vemos que, deslocadas de seu próprio tempo, a figura anacrônica de Hamlet, assim como as Lear e Ricardo III, são “mais as testemunhas de uma experiência trágica da Loucura nascida no século XV do que as de uma experiência crítica e moral”, que define a desrazão a partir do século XVI e XVII. Em outras palavras, tal visão crítico-moral caracteriza o terreno da desrazão, forma de apreensão negativa da loucura como o contrário daquilo que ordena hegemônica e racionalmente o mundo do século XVII.

Com efeito, Hamlet não cabe no lugar fixado de desarrazoadado, no qual ele seria pareado aos criminosos, inválidos, doentes venéreos e às demais figuras que compõem o quadro plural da desrazão enclausurada no século XVII. Logo, sob a perspectiva foucaultiana, podemos tomar a realidade trágica da loucura desatinada de Hamlet como um dilaceramento absoluto que abre as portas de um outro mundo e não apenas a queda nas suas ilusões pessoais. Não por acaso a personagem nos toca tanto: sentimos com ele o peso da angústia de suas dúvidas e percalços, tão irredutíveis à quimera delusória de seus delírios, que chegam a ofuscar sua patente inadaptação.

E disso nos dá testemunho, aval e veredito o próprio Michel Foucault (1979) ao observar que na obra de Shakespeare, a loucura se encontra numa proximidade incontornável com a morte e o assassinato. Em Hamlet, a paixão desesperada, o sentimento enganado pela morte e a quimera de um fantasma que traz um delírio furioso e a incompreensão daqueles que o cercam dão o tom e as cores das formas com as quais se tenta apreender, caracterizar e serenizar seu inclassificável enlouquecer.

Além disso, sua loucura insubmissa desconhece o retorno apaziguado da razão, caucionado pela manifestação de uma verdade conivente e conveniente com as situações absurdas nas quais ela emerge. Para o francês, a loucura sempre ocupa um lugar extremo em Shakespeare à medida em que se encontra longe dos regimes de verdade submetidos à racionalidade social ou moralmente legitimados e, por isso, não há recursos para com a loucura desatinada de suas personagens. Nelas, nada é capaz de trazer de volta à verdade ou à razão mundanas socialmente legitimadas, de modo que seu enlouquecimento (em seus inúteis propósitos) ocasiona dilaceramento e por isso se encontra tão próximo à morte.

Com efeito, o vazio que preenche a loucura shakespeariana é um mal que está para além do poder e das práticas do médico que se presta a examinar Lady Macbeth, observa Foucault (1979), é um vazio que tem a plenitude da morte. Por isso, ela não só dispensa, como é inacessível ao médico e a todo saber humano. Ao louco só resta, pois, a misericórdia divina e a morte,

mas a morte, em si mesma, não traz a paz: a loucura ainda triunfará — verdade irrisoriamente eterna. (...) Ironicamente sua vida insana persegue-o e só o imortaliza em virtude de sua própria demência; a loucura ainda é a vida imperecível da morte (FOUCAULT, 1979 p. 46).

Como um louco perseguido e atado ao seu destino enquanto tal e à sua loucura sem recurso ou reversão, o dilaceramento do desatino hamletiano não encontra descanso nem na morte. Pois mesmo a morte não é absoluta ante sua loucura – de fato, o príncipe cogita suicídio duas vezes, mas nem a projeção deste ato desesperado de fuga parece capaz de lhe tranquilizar as

entranhas. Não há apaziguamento para a inquietação da tragédia. Inquietação decorrente da *hybris*, do acontecimento, da cesura, do desequilíbrio que move e agita o coração da tragédia.

## Desequilíbrio, crime e sofrimento na tragédia

A vizinhança com a morte e o distanciamento para com o *status quo* da corte e do mundo que habita são marcas dos desequilíbrios que agitam o mundo das falas agressivas e descaradas do Hamlet. O que é ainda mais acentuado na interpretação que faz do príncipe Patrícia Selonk, para a Companhia Armazém, montagem dirigida por Paulo de Moraes em 2017<sup>3</sup>. O Hamlet de Patrícia Selonk chega a pontuar reiteradamente que a loucura não existe ao passo em que faz da inadequação e do peso de suas angústias um outro modo de ser, estar e agir no cenário absurdo ao seu redor.

Tal absurdo inquietante é decorrente da *hybris* que move e agita o coração da tragédia. Afirmamos isto pois, de fato, a peça tem a dinâmica da tragédia grega, cuja pedra de toque é a *hybris* (cf. VERNAND; NAQUET, 2005). A *hybris* é um desequilíbrio, um acontecimento ou uma situação que detona uma série de acontecimentos dramáticos – como Édipo matando o próprio pai ou o assassinato do rei legítimo, o pai de Hamlet. A tragédia se faz a partir desse desequilíbrio e sua ação se desenrola, em geral, exacerbando a ordem anterior, uma espécie de era de ouro, dada não apenas pelo equilíbrio, como por seus supostos efeitos apaziguadores, que servem como uma espécie de fundamento. A tragédia se faz na tensão pela perda ou pela impossibilidade de todo e qualquer fundamento para a experiência e a vida humanas. Nesse sentido, mesmo o apaziguamento do final da peça, quando Hamlet resta morto nos braços do amigo enquanto o novo rei chega para restituir a ordem, fica apenas sugerido, e talvez não seja tão convincente quanto os desequilíbrios que matizam toda a peça.

De acordo com Japiassu e Marcondes (2006, p. 101) *hybris* é o “nome que designa, em grego, toda espécie de desmedida, de exagero ou de excesso no comportamento de uma pessoa: orgulho, insolência, arrebato etc. Bastante empregado na filosofia moral, esse termo se opõe a medida, equilíbrio” e se aproxima da soberba, da *hubris*, palavra grega que significa algo próximo do que entendemos por vaidade. Contudo, não se trata de um defeito moral ou de uma vaidade espiritual, mas da sensação de vanglória e de despreocupada insolência daquele que desafia toda providência divina.

Esta definição da *hybris* como desmesura pode ser encontrada em Heródoto (1988) como orgulho e confiança em si mesmo demasiadamente exagerada, o que bate de frente com a moral grega. Esta moral da medida, da moderação e da sobriedade é regida pelo provérbio *pan metron*, que significa literalmente *a medida em todas as coisas*. Sua aplicação ao universo moral grego implica que o homem deve ser consciente de seu lugar no universo e na *polis*, assim como de sua mortalidade ante à imortalidade dos deuses, tratando de resguardar e honrar sua posição social na sociedade hierarquizada. Por isso, Heródoto (1988) alerta para o fato de que os seres que se sobressaem demasiadamente – tal qual os edifícios e as árvores mais altas – despertam a ira das divindades, que as fulminam com raios desde o céu.

Sob tal ponto de vista, podemos afirmar categoricamente que Hamlet é, *ipsis litteris*, uma personagem trágica por excelência, pois em sua existência se expressa a própria desmedida, encenada entre a *hybris* e o crime<sup>4</sup>. Seguindo esta linha, o príncipe encarnado na montagem do grupo Armazém com uma estética *grunge* e algo *queer* (interpretado por uma atriz em uma peça onde só aparecem duas personagens mulheres, bem depreciadas, aliás), tem em seu humor ácido e em suas atitudes corrosivas mais que a expressão da tristeza ou da angústia paralisante, um ímpeto de

### 3

Montagem realizada no aniversário de 30 anos da Armazém Companhia de Teatro, que traz como elenco Patrícia Selonk (Hamlet), Luiz Felipe Leprevost (Horácio/Rosencrantz/Loba), Isabel Pacheco (Gertrudes), Ricardo Martins (Claudius), Marcos Martins (Polonius/Coveiro), Lisa Eiras (Ofélia) e Jopa Moraes (Laertes/Guildenstern/Ator) no elenco. Destacamos esta montagem brasileira do clássico recente não apenas pelo esforço de traçar espaços transfronteiriços ou zonas de contato multicultural, mas sobretudo por sua notável capacidade de se atualizar e ressignificar os impasses éticos, subjetivos e políticos contemporâneos, que analisamos em outro texto (cf. RAUEN; PRADO, 2019).

### 4

Entre a desmedida e a transgressão, o crime, é que a tragédia grega interpretava e avaliava a existência segundo Nietzsche (1992) e Deleuze (1976). Destarte, refletindo e dissertando acerca da obra e do pensamento nietzschianos, o francês aponta que a questão chave para o alemão é a interrogação sobre o sentido da existência. Questão de ordem empírica e experimental que conduz à imprescindibilidade da interpretação e da avaliação que se metamorfoseia na pergunta sobre o que é a justiça.

enfrentamento petulante e revanche frente ao absurdo de seu entorno, absurdo que o envolve.

Com isto, ele traz à cena a dinâmica que Deleuze (1976, p. 16) usa para definir a tragédia nos termos de uma postura e ação frente ao sofrimento: “o sofrimento foi utilizado como um meio para provar a *injustiça* da existência, mas ao mesmo tempo como um meio para encontrar-lhe uma *justificação* superior e divina. (Ela é culpada visto que sofre; mas porque sofre, ela expia e é redimida)”. Resumidamente: uma vez avaliada e interpretada como *hybris* e crime, a existência é justificada pelo sofrimento, ao mesmo tempo em que é divinizada em e através de sua expiação.

Entre o sofrimento e a injustiça, a justificação e a expiação, a tragédia de Hamlet – assim como sua loucura – não tem recurso, saída ou conciliação. Com efeito, podemos afirmar que se Hamlet não tem lugar, não é apenas porque ele não se ocupa com a etiqueta necessária à sua posição social na sociedade hierarquizada da corte, mas sobretudo porque ele vaga na deriva trágica da sua existência.

Isso nos faz buscar uma outra densidade e consistência psicológica em sua loucura, que não cabe nos termos da interioridade psicológica. Hamlet faz outros usos da liberdade, que são inconciliáveis com uma suposta razão universal e irredutíveis aos mecanismos disciplinares de extração de verdades. Pois “é uma intensidade nova que Hamlet gesta enquanto dissimula sua loucura. Ou talvez seja sua loucura uma intensidade nova com a qual romperá as desconfiças dos poderes que o cercam para ser capaz desse devir” (FORNAZARI, 2015, p. 14). A densidade e consistência psicológicas que nos interessam em Hamlet se dão na busca trágica por sentido existencial, busca errática e sem fundamento.

Além disso, de maneira mais genérica, na tragédia, mesmo as virtudes da moderação, da reflexão e do autodomínio acabam por levar de maneira estranhamente familiar à catástrofe, ao ódio fraterno, ao desejo sangrento ou à sede de vingança que possui e arrasta o herói trágico sob múltiplas formas e em momentos diferentes ao crime da *hybris*, a sobressair-se na desmesura baseada no orgulho.

No entanto, ao nos determos um pouco mais na relação entre existência e mal vemos que ela tem desdobramentos deveras distintos para a moral grega e a cristã. Seguindo a esteira de Nietzsche (1992), que opõe o crime titânico e prometico ao pecado original, Deleuze (1976, p. 17) opõe a interpretação grega do crime à interpretação cristã do pecado. Ora, os gregos não conhecem a lógica do pecado e sua vida se faz repleta de faltas, erros e, portanto, digna de expiação. Porém, eles não têm, não inventaram mecanismos para julgá-la como faltosa, de forma a punir a vida por isso. Na verdade, os gregos consideram a existência como *hybrica*, desmesurada e injusta como uma decorrência do fato dos deuses terem tornado os homens loucos. A existência é injusta e são os deuses, não os homens, os responsáveis por isso.

Em síntese, há duas posturas distintas frente ao sofrimento e à queda inerentes à existência e que se soma à expiação que a justifica. Por um lado, os gregos – segundo a leitura que Nietzsche (1992) empreende em *O nascimento da tragédia* – tomam a existência como culpada, pois os deuses enlouqueceram os homens que vivem então no sofrimento e na expiação buscando justificar sua vida. Por outro, a existência, com suas nuances e derivas, com suas tentações e infidelidades, é tornada responsável pelo sofrimento sob uma lógica cristã do pecado que habita e corrói nosso viver. Ambas as saídas são niilistas para o alemão, mas a grega, *hybrica*, embora afeita ao desequilíbrio e à injustiça, não atinge o grau de ressentimento da falta e da responsabilidade culpabilizante da versão cristã.

Ambas as morais, grega e cristã, fazem da existência um fenômeno moral e religioso. Sob o olhar de ambas, parece que se concede muito à



existência na transgressão e na desmedida. Ponto em que a moral cristã continua a moral grega. Ponto em que uma e outra encontram na teleologia, isto é, nos fins de uma ação, na sua finalidade, uma maneira sutil de depreciar a existência, tornando-a passível de julgamento, julgamento moral ou mesmo julgamento divino.

Ora, a dor que queima em suas veias obriga Hamlet a aprofundar-se em seu processo de invenção de si, processo sem garantias ou fundamentos, de acordo com uma perspectiva ético-ontológica trágica. Talvez precisamente por conta disso, o príncipe vai respirar, buscar um pouco de ar nas artes, na leveza cruel do teatro e no jogo mortal do duelo de espadas no qual acaba morto, após ser trapaceado. Desta maneira, a sombra do dilaceramento do príncipe da Dinamarca não é apaziguada e não lhe restitui o trono ou o pai morto, ou sequer sua honra – à maneira como deveria ser lavada na tradição cavalheiresca do século XVII, com no duelo mortal com o acusado.

A encenação trágica da peça parece alheia tanto à moral cristã ressentida e sedenta de juízo e vingança, assim como ao equilíbrio harmônico de uma moral grega mais hegemônica. O que a agita é a *hybris* e, se no ímpeto de manter o equilíbrio os gregos faziam os deuses tomarem a si a culpa enquanto os cristãos se degeneram culpados, para o príncipe dinamarquês, contudo, não há consolo.

A *hybris*, neste caso, aparece como instância demoníaca, que está além do governo seguro dos deuses e da capacidade de equilíbrio dos homens. Uma vez que a força demoníaca da desgraça que move e abrange o crime e a desmesura trágicos é um “tipo de potência divina, pouco individualizada, que, sob uma variedade de formas, age de uma maneira que, no mais das vezes, é nefasta ao coração da vida humana: o *daimon*” (VERNAND; NAQUET, 2005, p. 14). Tal *daimon*, que não é senão o gênio mal que possui os filhos de Édipo (de acordo com Eurípedes), é também o que toma Hamlet de assalto e age sobre ele como inexorável necessidade.

O *daimon* é potência cósmica que permeia as ações mortais, uma vez que em Shakespeare, assim como na tragédia grega, as ações mortais estão cercadas por forças que transcendem o homem.

Hamlet e seu fantasma são encenações do mundo da desordem da *hybris*. Ambos manifestam a vontade do involuntário, o do ser do devir, aquele que Rosset (1989, p. 22) encontra prefigurado em Schopenhauer como “causalidade sem causa, necessidade sem fundamento necessário, finalidade sem fim”. Necessidade porque o acaso não pode ser modificado ou contornado (ROSSET, 1989, p. 50).

Esta força sobre-humana que penetra a cena se desdobra em duas facetas. Por um lado, as sombras que permeiam Hamlet prolongam-se em uma escuridão maior, a consciência do mal que se dissemina por toda parte. Por outro, a ação impessoal do mundo natural é uma festa para a ação dramática na cena da tragédia. Os nevoeiros que cercam o fantasma do pai morto de Hamlet, os trovões que assolam os bosques em Colona e as tempestades em *O Rei Lear* são testemunhas disto.

Atento a tal interpenetração entre ação dramática e forças que transcendem as personagens humanas na tragédia, Steiner (2006, p. 111) salienta que trovoadas e relâmpago cumprem a função de mensageiros no palco da tragédia. Palco que se estende vacilante entre o céu e o inferno, entre a graça e a danação, sob a consciência que os personagens evidenciam de que o mundo pouco e precariamente pertence ao homem.

Entre o céu e a terra, entre a determinação divina da existência e a moral de equilíbrio pagã, a descompensada tragédia de Hamlet se encontra próxima e nos toca em que reformatiza o afastamento contínuo da determinação divina e o dilaceramento da rachadura prolongada do eu. Afastamento e rachadura que se dão nas vizinhanças de um sentimento e

um sentido premente de morte (como dilaceramento, esgotamento e ruína das formas antigas). Todavia, além disso, ela evidencia a paixão constitutiva do eu manifesta no peso da angústia que assola o príncipe – um sentimento sem contorno e sem alvo, aparentemente sem causa ou saída determinante (DELEUZE, 2002, p. 92). Paixão que se desenrola como desequilíbrio e inquietação, como expressão do mal que se alimenta do vazio do tempo puro e aponta para o crescimento, a transformação e a invenção de um outro mundo no seio da catástrofe.

Neste sentido, em Hamlet, a loucura é o tempo fora dos gonzos (DELEUZE, 2011), fora da ordem que liga o príncipe à obediência a seu tio-padrasto que ocupa o lugar do rei, fora da ordem que sustentariam os laços de fraternidade entre o pai (rei morto) e o tio (assassino e usurpador do trono e do matrimônio reais). Assim, a loucura exacerba as regras e leis de seu mundo de príncipe da corte. Sua desventura é uma resposta desmesurada e soberba ao desequilíbrio da *hybris*. Nela, não há vingança redentora ou apoteose catártica e tampouco conformismo à situação. Muito pelo contrário, Hamlet parece se negar à resignação assumindo uma posição antimoral, contramoral.

Furtando-se simultaneamente à moral cristã e à grega, Hamlet, mais que imoral ou amoral, é antimoral: uma vez que o próprio posicionamento que toma desestabiliza qualquer moral subordinada ao movimento e à colocação dos seres no mundo. Mais que isso, a personagem do príncipe do Norte é contramoral na medida em que nega, igualmente, a posição negativa da moral, negando a própria dicotomia entre moralidade e amoralidade.

Definitivamente, não conseguimos conceber facilmente ou com tranquilidade um paradigma de ação seguramente moral para o príncipe ou um final feliz para a trama. Se não há consolo para as tormentas internas que assolam o pensamento e o coração de Hamlet, tampouco sua colocação, sua determinação exterior social ou sua determinação pessoal fornece um caminho pacífico ou garantido para sua desventura. Com isso, ficamos com sua insolência e rebeldia.

## Juízo, insolência e rebeldia

Nos esquivando tanto de uma moral de equilíbrio quanto à do pecado, que incorrigivelmente consideram a existência como fenômeno referido a julgamentos exteriores a ela mesma, tomamos outra posição para ler Hamlet. Com isso, assumimos uma perspectiva ético-ontológica trágica em relação ao que nos toca desde Hamlet e aos efeitos que a trama desperta em termos de uma política dos processos de subjetivação. Política insubmissa aos traços de pertencimento e destinação que regem certa tradição filosófica ontológica ocidental.

Sob uma perspectiva trágica, podemos tão somente avaliar a existência por princípios imanentes, dados no desenlace temporal da trama de Hamlet. A fim de aprofundar esta visão, propomos de início a aproximação e articulação da natureza dupla da existência – de injustiça desmesurada e de expiação justificadora – com o duplo funcionamento da tragédia, no seio da qual a existência é titanizada pelo crime, mas divinizada pela expiação do crime.

Seguindo esta linha, recorreremos ao texto *Para dar fim ao juízo* presente em *Crítica e Clínica*, de Gilles Deleuze (2011) para tematizar a lógica do julgamento na qual recai tanto a moral cristã quanto a grega. No texto, o autor se inspira na denúncia contra a metafísica feita por Artaud no poema radiodifundido *Para dar fim ao juízo de Deus* para colocar a lógica do juízo como oposto da justiça. Para o filósofo, o juízo divino demarca o lote existencial designado pela divindade a cada um de nós. No entanto, esta ordem imóvel e demasiadamente governada encontra o contraponto na

embriaguez dionisíaca entendida sob a obra nietzschiana enquanto sentimento de aumento de potência.

A fim de esquadrihar a lógica do juízo infinito, retomamos a *Genealogia da Moral*, onde Nietzsche (2009) define o juízo – base lógica da culpa e do pecado cristãos – a partir da dívida, isto é, da consciência de estar em débito com os deuses. Uma dívida que se torna impagável, devido à diferença de natureza ontológica entre os envolvidos. Dívida impagável que se torna, conseqüentemente, infinita. Assim, Deleuze (2011, p. 162) define o circuito da dívida infinita ao destacar que “o homem só apela para o juízo, só é julgável e só julga quando sua existência está submetida a uma dívida infinita”.

Para Nietzsche (2007, p. 399), o circuito da dívida infinita se liga à imortalidade da alma, como expõe no parágrafo 42 de *O anticristo*, ao apontar que há mais utilidade na morte supliciada na cruz que na vida do redentor. Destarte, o juízo de Deus se torna julgamento infinito na medida em que este implica o poder de julgar e, com isso, cada pastor consegue os fins e os meios para montar (em ambos os sentidos) seu rebanho. E o meio para a tirania dos pastores sobre seus rebanhos não é outra que “a crença na imortalidade – isto é, a doutrina do ‘julgamento’...” (NIETZSCHE, 2007, p. 399).

Artimanha do cristianismo (e por ele muito bem usada), é que ele que não renuncia ao poder. Antes, acaba inventando e investindo em uma forma própria de poder, o poder de julgar, julgar o destino e as escolhas, o lugar no mundo, a singularidade e a determinação existencial das pessoas como pecaminosa, culposa e faltosa. Segundo a doutrina do juízo, Deus concede um lote ao sujeito, de acordo com o qual este deve se adequar em uma forma e em um *fim* orgânico específico (DELEUZE, 2011, p. 165).

Aberta e declaradamente cristão ou não, o juízo recorta e reduz a existência a lotes que são referidos a valores e formas pretensamente superiores (o *equilíbrio* ou o *bem* e a Providência divinos) para ordenar e distribuir os elementos e a circulação das forças no mundo. Não obstante, as pessoas julgam de acordo com a apreciação que têm de seu próprio lote e são julgados conforme a confirmação ou a destituição de suas formas, afetos e fins em relação àquilo que pretende ou prega seu lote.

A adequação implacável entre o lote divino correspondente à forma, ao destino e à diferenciação existencial. Não por acaso, Apolo é o deus da forma, do juízo e do sonho. Ele é a divindade que julga, que dita limites e encerra nas formas orgânicas através dos sonhos, para então julgarmos toda a existência a partir destas formas. Identidade e essência, pontos de inflexão dos sonhadores julgadores e seus tribunais<sup>5</sup>.

Ante o olhar dos personagens e do público, com as formas, os limites, os fins e as demandas que deles emanam, a desmesura da rebeldia e do êxtase que se manifesta na loucura de Hamlet se equipara às drogas e à bebida como antídoto ao juízo e à alocação existencial que o assediam em todo o desenrolar da peça. É contra tudo e contra todos que o príncipe se rebela e se sobressai. Em sua desmesura e no orgulho de si, ele declara uma guerra fria ao rei, uma guerra que, progressivamente percebemos, não se restringe ao tio-padrasto. A insurreição do príncipe parece se dirigir contra aqueles que se acomodam no poder de julgar, aferrando-se ao juízo e à especificação do lote existencial e a ditar um lugar para ele na corte e na vida.

Avatar da etiqueta, talvez o efeito hodierno mais despotencializado do juízo, Polônio – que fala franco na peça apenas com seus filhos e com a plateia, quando quebra a quarta parede – reconhece em sua reflexão íntima que há método e inteligência na loucura de Hamlet, que há nela uma felicidade que o bom senso não alcança. Neste aspecto é que seu desatino se revela e nos implica a nós mesmos. Situação que traduz uma oposição fundante em nossa cultura: juízo divino *versus* soberba.

## 5

Trabalhando a relação do sonho com o juízo a partir de Artaud, Deleuze (2011) aproveita a deixa para fazer menção desonrosa à psicanálise e ao surrealismo, baluartes de sonhadores instauradores de tribunais que atravessam a vida de dramaturgo francês.

Retomando a dobra que viemos desenvolvendo até aqui, observamos que o juízo determina o lugar existencial, a mesura e a medida em todas as coisas dada pela Providência divina e mantida pela a moderação e a sobriedade da consciência que cada ser tem de seu lugar no universo e das posições sociais esquadrihadas hierarquicamente. Enquanto a soberba, por sua vez, se manifesta como a face inquieta e orgulhosa da insolência e do arrebatamento que se manifesta, não raro, de vaidade. Sentimento de aumento de potência próprio à embriaguez dionisiaca (NIETZSCHE, 1992), que está na base do dilaceramento e do mal em sua manifestação mais imediata e pungente como desequilíbrio, desmedida, exagero ou excesso que pulsam no seio da tragédia e da própria existência.

Não por acaso, o primeiro pecado, o pecado original, é a soberba. Adão e Eva, em sua inocente vanglória e em sua despreocupada insolência, desobedecem a Deus no paraíso do Éden por fome de saber, por curiosidade, por crer que nada os vai acontecer. Desta forma, com o pecado original eles recusam o lugar prometido, o lote que Deus lhes reservava na ordem do mundo. Ademais, não bastasse a soberba, a tragédia traz a tiracolo a transgressão do crime, da morte ou do assassinato como possibilidades de outros mundos e desdobramentos dramáticos da desmesura que a anima.

Logo, a catástrofe anunciada na tragédia faz a terra tremer, abala a ordem divina da distribuição dos lotes numa existência em que o sofrimento é uma infração, mas que leva também à transgressão ou mesmo ao crime. Hamlet percebe a injustiça que lhe cerca e sofre com ela, na sequência, recai na desmesura da resposta ocasionada pela expiação do sofrimento injusto. Desta maneira, a *hybris* atravessa toda a tragédia do príncipe dinamarquês, como desmesura da injustiça e como soberba na resposta.

Por isso, há em Hamlet uma ética trágica, uma ética sem fundamentos, nem garantias. Ele nem sequer parece estar completamente seguro de seus motivos, à despeito de sua estratégia para provar a culpa do tio, estratégia que denunciaria o delito do tio confrontando-o com uma cena teatral de assassinato análoga à que o tio cometera com seu pai. Ademais, Hamlet assume uma postura que não salvaguarda sequer seus objetivos, seja em relação à origem de seus atos como vingança do pai, seja à expiação do tio-padrasto.

Aquém desta trágica soberba, Hamlet poderia muito bem se tornar uma besta virtuosa e sedenta de sangue apunhalando Claudius e vingando seu pai às escondidas, traindo-o com a proximidade que a intimidade lhe oferecia. Mas não, ele prefere desmascarar o traidor na frente da corte, causar-lhe mal estar. Escolha trágica para seu desatinado destino. Pois esta escolha acaba descambando na morte de Hamlet pelo gume envenenado de Laertes que vem da França lavar a honra da irmã que se suicidara no decorrer de seus encontros com o príncipe e do pai por assassinado por Hamlet. Escolha que nos sugere pistas acerca da concepção de uma justiça ensejada nas entrelinhas da peça de Shakespeare.

Ao contrário da concepção de Maquiavel (1996) – para quem o poder está dissociado da justiça, ligado à astúcia e à contenda da força – para o dramaturgo, a justiça divina ou a dos homens parece estar necessariamente relacionada ao poder. Na justiça divina, são expressas relações de adequação ou não adequação às forças do cosmos e à vontade divina. Já na justiça dos homens, a questão é: quem pode legitimamente executar a justiça?

Cintra (2012) defende em sua tese, *Uma dimensão trágica do poder e da justiça: Shakespeare e Maquiavel*, que o poder em Shakespeare é legitimado pela justeza. Aparentemente, aos olhos de Shakespeare, o poder sem justiça é instrumento de arbitrariedades e autoritarismo, ao passo que a justiça, à medida que não consegue aplicar seus valores e desígnios, se torna vazia sem o poder. Contudo, apesar da diferença assinalada acima, Hamlet é o

primeiro personagem que encarna o príncipe maquiavélico. Ele de fato acredita soberbamente na sua própria força e em seu desígnio para determinar seu destino, ele não é guiado pela metafísica – apesar da função fundamental do fantasma na peça – e este é mais um elemento fascinante da tragédia.

No cerne desta trama, surge a questão: qual é o poder de Hamlet? É o poder que ele reclama para si? É o poder aniquilar o outro? Ou ainda, é o poder de pôr à luz a loucura do mundo, materializada no desequilíbrio e na injustiça?

Loucura que se manifesta não somente no crime, na transgressão ou na situação excepcional de desequilíbrio na qual ocasionalmente incorre a existência, mas em seu próprio princípio insensato de determinação.

Sem dúvidas, o príncipe reclama para si o direito legítimo de executar a justiça, mas o papel de justiceiro lhe é roubado o tempo todo – seja como espanto de seus amigos, seja com a complacência de sua mãe, desposada ao lado do tio traidor, seja na viagem em que é enviado, ao que tudo indica, a contragosto e como emboscada, à Inglaterra. No entanto, sua justiça não virá como juízo e vemos no desdobramento que a ação de Hamlet é permeada pela loucura e a soberba de quem brada com todas as forças contra a injustiça da determinação do mundo.

Embora o juízo opere mediante mando hierárquico e a obediência aos postos sociais divinamente ordenados (DELEUZE, 2011), Hamlet não pode acionar os poderes de seu lote na nobreza para conjurar a morte de seu pai, pois ele acusa o atual rei, o irmão de seu próprio pai assassinado que desposa a rainha viúva antes mesmo que os vermes tenham intimidade com o cadáver do rei morto. Em outros termos, seu lugar de nobre está consignado, depende de sua relação com o tio-padrasto, no entanto, é justamente contra ele que Hamlet deveria gozar de sua posição social para se vingar. Se sua ação não pode vir sob a forma uma acusação ou desafio mortal desde seu lugar de príncipe, a rebeldia de Hamlet é um grito cruel por justiça, é uma constatação furiosa de que algo está podre no reino da Dinamarca.

Grito que se manifesta na crueza de quem sente na carne a injustiça da situação que o rodeia – a *hybris* que move a ação na peça. Hamlet nos parece cruel porque não demonstra piedade ou comiseração por ninguém e tampouco demonstra arrependimento e consideração por Polônio ou por Ofélia, que aparecem como obstáculos acidentais em sua trágica desventura. Nela, Hamlet se depara com inúmeras dificuldades para encontrar meios para executar sua vingança e, à despeito do fracasso da ação vingativa catártica, o príncipe não esmoesse em seu soberbo propósito: fazer a justiça falar através de suas mãos.

Essa vontade de trazer a justiça à tona é encarnada em sua rebeldia, que pulsa em Hamlet enquanto postura trágica, como um portal para um outro mundo, para um novo princípio e uma outra ordem das coisas, a qual ele soberbamente clama para si. Na insolência e na vaidade da confiança em sua própria ação, o príncipe se mostra uma personagem multifacetada e complexa, irreduzível a toda descrição determinante e definitiva, assim como ele se faz inadequado a todo ímpeto de alocação na peça.

De um modo ou de outro, entre a soberba da recusa e da revolta causadas pela *hybris* é que Hamlet se torna criatura e destruidor de si, contorcendo-se para se inventar a si mesmo contiguamente e apesar das circunstâncias que o rodeiam. A desordem e a alteridade que emergem nos dilacerados monólogos do príncipe ocupam quase a metade das falas da peça, nelas fica patente a proximidade de Hamlet com os elementos e as figuras prototípicas do desatino, da experiência trágica da loucura (FOUCAULT, 1979).

Por um lado, Hamlet é um personagem trágico, que traz em si a manifestação das forças errantes pungentes da existência, mas ao mesmo tempo, no cenário histórico do século XVII, restaria a ele a desrazão se ele fosse reduzido a suas ações problemáticas e inadequadas. No pêndulo entre desatino e desrazão, sua loucura não pode ser classificada como doença mental, apesar de sua obsessão e seus fracassos, ocasionados por ele mesmo em sua desventura, terem um lugar fundamental na obra. Por outro lado, não é difícil enxergar em Hamlet, mesmo que parcial e peremptoriamente – o que constitui parte da grandiosidade desta personagem multifacetada –, um furioso descompensado, um melancólico – como no estudo de Starobinski (2016) – ou mesmo observar sua empatia para com Yorick, o bobo da corte, revelada quando se depara com seu crânio no cemitério.

Desatino que emerge ainda quando o príncipe se mostra um ator desmesuradamente provocativo, uma espécie de *jocker*, de bufão, uma figura desatinada “que faz humor sarcástico com ironia e um olhar ácido sobre as relações hierárquicas das cortes e seus monarcas” (PRADO, 2013, p. 117) encenando uma peça dentro da peça na qual se permite dizer a verdade insuportável e indizível nos ouvidos são.

Da mesma forma que o bobo da corte coloca em xeque, no espaço que lhe concerne, a centralidade e a idolatria da nobreza na experiência renascentista, o *jocker* e o bufão desatinado são figuras da experiência da loucura que pulsa subterraneamente fazendo ranger o trono da razão. Logo, se no século XVII a racionalidade que ordena divinamente o mundo é pedra de toque da experiência crítica da loucura, o jogo do bobo e do bufão opera a crítica da crítica. O recurso ao riso e ao teatro dentro do enredo da peça nos remete à afirmação de Nietzsche (2004), no Aforisma 107 de *Gaia Ciência*, de que enquanto fenômeno estético é que a existência se torna suportável para nós.

Fazendo o elogio do culto ao derrisório e não verdadeiro que comparece nas artes, o alemão complementa que através delas é que podemos descobrir o herói e o palhaço que se ocultam em nossa paixão pelo juízo e pela ordem e em sua necessidade de se impor mediante uma racionalidade débil. A mensagem nietzschiana nos parece, pois, conveniente para o caso: assim como Hamlet pode esboçar uma das poucas risadas com a encenação da peça dentro da peça, com a arte, podemos gozar de nossa própria loucura, para só então seguir o curso da sabedoria.

Além disso, o recurso metalinguístico de colocar uma peça dentro da peça teatral evidencia a simultaneidade de dois planos coexistentes, o que instaura uma outra perspectiva sobre a situação. Esta nova mirada sobre a cena que se apresenta é que possibilita a leveza da risada e a gravidade da verdade fulminante que corta e choca as demais personagens – a concretização circunstancial da felicidade que Polônio via na loucura do príncipe? Sob tal perspectiva, o recurso minunciosamente articulado na tragédia recupera o conflito e a complementariedade dialética entre o crime grave e imperdoável e uma pequena catarse, uma expiação parcial possível pela acusação encenada.

Exatamente por isso, ao olharmos para Hamlet, fazemos coro ao filósofo do martelo quando ele insiste que talvez nada seja capaz de nos fazer tão bem como um gorro de louco que sirva como um remédio contra nós mesmos. Para dar fim ao juízo e à asfixia idealística de sua determinação imóvel, nos vale mais a liberdade de uma arte petulante, flutuante, bailarina, burlona, infantil e serena. Afinal, de moralismo se mata e se morre, nos impomos exigências excessivas e nos convertemos em monstros virtuosamente bestiais.

Saber dançar, zombar e brincar com a realidade é um modo de sobreviver ao peso dela e ao espírito de pesadumbre que assola o cotidiano concreto e a situação sem saída, a sinuca de bico na qual se encontra o

príncipe. A ressonância com outra tragédia shakespeariana, *Rei Lear* (1998), é inconcussa. Ali, o rei, na dolorosa aventura de se tornar um homem, acaba assumindo o papel de bobo para rir e, deste modo, lidar com o duro desenrolar da trama – tal como aponta Barbara Heliodora (1998) na introdução da edição brasileira.

Nos textos shakespearianos, em consonância ao que pondera Foucault (1979), o desatino e suas figuras detêm poder de revelação incontestável – seja como enunciação do futuro, como palavra sagrada, nos casos de santos e videntes, ou ainda como verdade incontornável em sua dureza. Neste sentido, a consciência aprofundada de Lear torna-o bobo, pelo menos até a crise que ele tem na tempestade, desde quando ele passa a assumir seus atos, não se permitindo esquecer ou ignorar seus erros para com Cordélia. Suas graças são ácidas e cruéis como as encenadas por Hamlet na frente de da corte de seu tio-padrasto.

Neste aspecto, Hamlet, Édipo e Lear caminham juntos progressivamente para o autoconhecimento que, no entanto, é conquistado somente ao preço da ruína. O que não é novidade, afinal, os personagens trágicos são educados no sofrimento e pela calamidade e atingem seu máximo desempenho na morte.

O autoconhecimento e a ruína que andam de mãos dadas são mais um aspecto da dinâmica trágica em Shakespeare. Os comentadores do dramaturgo ressaltam o caráter trágico de sua obra ao caracterizar a condição humana a partir de uma visão dramática, conflituosa, ambígua, desesperadora e até mesmo catastrófica. Steiner (2006, p.87) considera Shakespeare um dos ápices do espírito humano e não hesita em colocá-lo num “promontório impelido pelas águas da eternidade” uma vez que o mistério da criação elemental se reflete em suas obras fazendo dele o ideal magnífico para todo artista. Ao passo que Bloom (2000, p.588) louva a genialidade do dramaturgo como o prenúncio do princípio e do fim da natureza e do destino humano, elevando suas obras a uma espécie de mitologia ou Escritura Secular.

Além disso, o próprio Hamlet parece antecipar a lição nietzschiana ao encarar com grandeza o sofrimento que lhe acontece. Entretanto, é preciso assinalar que, neste caso, sofrimento designa não uma situação que se define necessária e exclusivamente pelo que é dolorido, mas sobretudo pela passividade. *Sufferre* significa etimologicamente estar sob ferros, carregar sob ou estar acorrentado a algo, estar submetido à força e aguentar; significa, pois, que algo se passa com Hamlet que, contudo, lhe escapa. Por um lado, esta passividade sofrida define propriamente o trágico em torno da ausência de fundamentos, a qual aparece na limitação e na derrocada da vontade e da capacidade de governo pleno da própria existência. Por outro, contudo, a passividade é, ela mesma, expiada, sendo alvo da ação agressiva e petulante do príncipe dinamarquês.

Desta forma, o sofrimento em Hamlet aparece não tanto como elemento heroico que o faria cheio de si. Antes, o sofrimento é encarado por ele com crueza, na corda bamba de suas fragilidades e titubeios, de suas dúvidas e desejos inapreensíveis e por vezes conflitantes – como na sua reação para com o amor e a morte de Ofélia. Tal qual preconizado por Nietzsche (2005), o pensamento, as dúvidas e as angústias do príncipe são exigências fisiológicas e visam preservar a vida e sua dignidade. Assim, a peça não nos concede uma vingança ressentida e apressada, ou mesmo um gesto heroico e catártico para lavar o juízo e apaziguar nossa tensão ao final do último ato. Depois de sete mortes, Hamlet mesmo morre e sentencia que dali para frente, o resto é silêncio, restando algo de tensão e inacabamento enquanto se espera a chegada do novo rei que colocara o mundo nos eixos, que reinstaurará certa ordem e equilíbrio.

Entretanto, se o sofrimento trágico do príncipe dinamarquês não é expiatório e muito menos catártico, tampouco ele é mórbido ou em vão. O sofrimento, a transgressão e o mal empurram à transformação e à metamorfose. Assim, para Nietzsche (2004) o mal não deixa de ser um bem favorável ao grande crescimento. Os melhores e mais fecundos seres – árvores, homens e povos – são aqueles capazes de crescer orgulhosa e soberbamente sob os agouros dos temporais, enfrentando por aventura ou vaidade, ou ainda por ambos, o desfavor e a resistência externa.

Diferentemente da moral grega ou da cristã, que se resignam em seus próprios niilismos, o grito desesperado, as angústias, os percalços e mesmo as reflexões monológicas de Hamlet abrem as portas para um outro mundo. Afinal, todo pensamento, avaliação, interpretação, toda crença, enfim, diz Nietzsche (2005, p.59), não é um fim, não se justifica a si e às suas consequências por si só, uma vez que são “meios entre outros meios”.

No caso de Hamlet, há um lugar de passagem para esse novo mundo, lugar que parece vestir a roupa de bufão para se furta dos engodos que sua mãe e o tio-padrasto lhe acenam. A partir desse lugar, Hamlet estranha que haja súditos que nutriam antipatia seu tio, mas que, desde sua condecoração, pagam até 100 ducados por um retrato do novo rei. Igualmente, Hamlet se faz de bufão para deixar de lado Ofélia (que ao final enlouquece e morre de amor), para menosprezar o crime em que ele assassina de Polônio, afirmando cruelmente que este que morreu como viveu, um rato da corte onde, cheio de etiquetas, fala o que deveria ser falado. Talvez também Hamlet incorpore a bufonaria para se ludibriar na delonga da vingança do espírito de seu pai e, paradoxalmente, para se aproximar de maneira estratégica de seu alvo, buscando de maneira obstinada lhe coroar com a carapuça de seu crime horrendo na frente dos demais personagens da corte e do público.

A desordem engendradora encenada com este papel de bufão, corrobora a máxima da tragédia: é preciso gargalhar e dançar, sem perder a crueldade, jamais.

Uma coisa é certa, não falta à personagem do príncipe a crueldade, disso é testemunha a acidez da sinceridade e da coragem de quem afirma que veste preto porque esta é a cor que melhor representa seu estado de alma. Ainda mais cruel, elucidativa e atordoante é sua fala ao final da peça sobre ficar velho e covarde. Em seu envelhecimento – e Hamlet envelhece rapidamente no decorrer dos atos finais da peça, que tem um salto cronológico – ele percebe que adquire mais consciência do mundo e também mais medo. Medo porque esta consciência lhe mostra que o mal e a desforra se espalham por todos os lados, transbordam, inclusive nele e, portanto, a consciência tende a se acovardar.

Neste âmbito, há interpretações, como a de Patrícia Selonk para a Companhia Armazém, que traz e testemunha a acidez da sinceridade e da coragem de quem faz de seus atos a manifestação da verdade pungente que – por conveniência, ignorância ou descaso – passa ao largo dos demais. Tal atitude de tomada de atitude frente a uma verdade inconveniente caracteriza o cinismo estudado por Foucault (2011), em *A Coragem da Verdade*, como atitude ético-filosófica de ação na vida.

Portanto, para além da sede de justiça, é o cinismo que grita no Hamlet encenado na montagem do grupo Armazém que nos faz retomar George Steiner (2006), quando aponta que a selvageria e a recusa da tragédia contrastam radicalmente com a sensibilidade hodierna de classe média. A ação trágica é filha do ultraje que emerge com a *hybris* e a injustiça iniciais e protesta contra as condições de vida designadas pela ordem instituída do mundo.

Ultraje que, expresso no toque ocasional da injustiça numa personagem, no caso, Hamlet, é o disparador que o faz desencadear uma



concatenação de ações que desestabilizam a pretensão supostamente generalizada de ordem. Porém, há de se questionar como a reação de um indivíduo, Hamlet, se torna suficiente para condenar um Estado de podridão. Sem dúvidas, esta reação é expressão de uma postura e de certa atitude do príncipe em relação ao que ocorre a sua volta. Postura que, a nosso entender, pode ser relacionada à tradição filosófica do cinismo, filosofia definida enquanto prática da verdade e prática de si e que é identificada com a insolência e o escândalo na vida e na obra de Diógenes (FOUCAULT, 2011).

## Cinismo e a coragem da verdade a partir de Hamlet

Para a filosofia cínica, a verdade é o motor das ações e não aquilo a que se busca com a filosofia – ou com os saber-poder, poderíamos complementar, por desdobramento lógico. Portanto, a prova da mais absoluta verdade retorna na existência cotidiana e mostra o absoluto comprometimento de viver conforme o que se diz<sup>6</sup>. Neste contexto, a escola e a atitude filosófica do cinismo nada tem a ver com a atribuição usual que temos para o termo como uma postura antiética em um contexto moral – ilustradas pelo debochado que usa o poder a seu favor ou pelo mentiroso e o otário.

Pelo contrário, na classificação que Foucault (2011, p. 274) faz dos filósofos, em contraponto ao filósofo-legislador e ao filósofo-pedagogo, o cínico aparece como filósofo-filósofo, o único que ri do poder e que se erige como uma “estátua visível da verdade”. Hamlet tem algo desta postura cínica que encontra em Diógenes sua expressão clássica, pois o cinismo mais que um discurso é um modo de vida que escapa à hipocrisia da fala e ao afastamento entre aquilo que somos e nossos gestos. Não se trata de ter a verdade, ou sequer de operacionalizar um método filosófico para o alcance certo e indubitável dela, mas do exercício da coragem da verdade, dado na diminuição da distância entre o verbo e o gesto.

Longe dos arabescos filosóficos eruditos, a questão para o príncipe do norte é viver ou inventar uma forma de vida que pratique o dizer-a-verdade mesmo que, ao interpelar as pessoas a dizer alguma verdade, ele reste no vácuo de suas dúvidas e angústias. Independentemente do eventual apoio ou da debandada de pessoas em quem Hamlet possa se fiar, ele torna reiteradamente a uma atitude parresíastica de agir em conformidade e com a coragem da verdade que ele vive e cria para si. Para Foucault (2011), a parrêsia, isto é, o falar franco, desprendido das contingências convencionais e convenientes, a parrêsia é consequência de um modo de vida, de uma ascese que consiste em exercer a coragem da verdade. Destarte, no que concerne ao plano filosófico da subjetividade, o falar franco une fala e existência, mente e corpo, teoria e prática.

Sob o ponto de vista do cinismo, por vezes, é somente sob o preço da indocilidade que trazemos a verdade desta fala franca à tona (SLOTTERDIJK, 2012, p. 203), indocilidade dada na coragem e na insolência de uma existência desavergonhada capaz de viver conforme seus preceitos, insolência expressa nos modos de conduzir, de se portar e de viver. Neste sentido, acompanhamos Foucault (2011, p. 152) quando preza que

a vida como presença imediata, brilhante e selvagem da verdade, é isso que é manifestado no cinismo. [...] A verdadeira vida como vida de verdade. Exercer em sua vida e por sua vida o escândalo da verdade, é isso que foi praticado pelo cinismo.

O cínico faz da existência o modo de manifestação e o suporte para a verdade e desta forma, fundindo verdade e existência na capacidade de

## 6

Igualmente, é neste sentido que segue Peter Sloterdijk (2012, p. 155) em *Crítica da Razão Cínica* ao ponderar que “a partir do instante em que a filosofia não é capaz de viver o que ela diz senão de modo hipócrita, é preciso insolência para dizer o que se vive. Numa cultura em que os idealismos empedernidos fazem da mentira a forma de vida, o processo da verdade depende da existência de pessoas suficientemente agressivas e livres (‘descaradas’) para dizer a verdade”.

expressar francamente a ambas, ele elimina a distância entre ambas fazendo da existência a prova de sua palavra. Se a forma de vida é a condição da fala franca e do dizer a verdade, sua verdade se manifesta em seus gestos e em seu corpo, e sua fala carrega consigo a verdade em sua forma bruta, material, explícita.

Neste âmbito é que a verdade expressa sua capacidade criadora. Ela liberta porque é uma potência que se afirma para além do bem e do mal de maneira cínica. Na contramão dos bons modos da corte e da conveniência que caberia bem com seu posto de príncipe, Hamlet se furta e se vale simultânea e paradoxalmente do lugar do insensato. Assume ao mesmo tempo uma postura cínica e canalha, na qual afirma reiteradamente que não existe loucura para a mãe e que ele está simulando-a enquanto a rainha luta pela conveniência de estar no trono. Cúmplice ou não das desonestidades de Claudius, ela fortalece os direitos da dinastia enquanto seu filho se afasta cada vez mais de qualquer atitude conivente e conveniente com ordem a ordem instituída.

Se o cão está na origem etimológica de cínico e canalha, o cinismo faz questão de trazer, na junção entre a verdade e o corpo, a animalidade interior à filosofia, configurando-se como uma ultrajante perspectiva filosófica que beira a insolência e aquilo que por alguns, seria notadamente tido como barbárie ou selvajaria (SARDINHA, 2011).

Com isto, fazemos uma aproximação em quatro pontos da atitude do Hamlet com a postura cínica para mostrar como a desmedida da loucura hamletiana, que outrora fizera Foucault (1979) interpretá-la como manifestação de uma experiência trágica de errância e insubordinação, é menos uma loucura fingida que uma atitude crítica da razão instrumentalizada de conveniência e etiqueta onde reina a hipocrisia e a conivência que rodeiam o príncipe. Atitude crítica, portanto, a qualquer razão que se queria universal, a do bom-senso ou do senso comum. Crítica que toma a verdade não algo dado, a ser descoberto, mas como uma ética, um *ethos*, uma verdade performada, praticada, um exercício da verdade.

No curso *A coragem da verdade*, Foucault (2011) sinaliza que o cínico é intolerável para os cidadãos devido ao caráter abjeto e aviltante de seu aspecto sujo, maltrapilho e miserável, na grosseria de seus modos e de seu discurso agressivo, que o tornam desprezível e o marginalizam, que o fazem mais que crítico, um violador das leis, regras e tradições que regem uma moral de conveniência hodierna. Com isto, vemos que a expiação do sofrimento e da injustiça que compõem o cenário da peça shakespeariana aparecem como a outra face da vaidade e da soberba, numa postura insolente e canalha de cinismo por parte do príncipe.

Porém, à despeito da vanglória despreocupada de sua insolência, que mostram o orgulho e a confiança demasiadamente exagerada em si mesmo, o príncipe tem seu nome gritado pela plebe quando retorna da tentativa de exílio e assassinato que seu tio-padrasto Claudius impetra contra ele coagindo-o a embarcar para Inglaterra. Intolerável para a nobreza – para a corte dinamarquesa, no caso de Hamlet, ou para os cidadãos da *polis*, no caso de Diógenes –, o cínico não é apenas tolerável para a plebe, como próximo a ela tanto quando lhe comunica seus pensamentos como quando a acompanha na revolta ou mesmo a incita à rebelião. Não por acaso, Hamlet se distancia progressivamente até mesmo de seus amigos e de todos da corte, incluindo Ofélia, para encontrar abrigo talvez em conversas com o coveiro, o único que não faz questão de lhe prestar as devidas solenidades.

Terceiro ponto, o cínico porta em si e consigo um paradoxo. Ao mesmo tempo fora da lei e se furtando dos laços sociais e políticos, ele se encontra à margem da sociedade e, ao mesmo tempo, pertencendo ao espaço da cidade, onde vive, prega, performa e dissemina seu estilo escandaloso e barulhento. Se por um lado Hamlet se torna intolerável para a corte, boa parte de seus

monólogos – inclusive o mais célebre “ser ou não ser...” não é feito diante dela.

Por fim, o modo de vida insolente e inconveniente do cínico pode levá-lo à expulsão da corte ou da cidade tornando-o de fato marginal em relação aos cidadãos e suas instituições. Isto porque, quando não é expulso, o cínico é visivelmente desqualificado, sendo chamado e tratado como cão, pois nele é incutida a animalidade que se pretende banir (FOUCAULT, 2011). Paralelamente, Hamlet é desqualificado como atormentado, insensato ou rebelde quando demonstra a verdade desempenhada em seus gestos e em seu corpo trazendo a insolência e o escândalo na expiação do sofrimento e da injustiça que o rodeiam.

Frente esta ordem, que parece tão injusta quanto incontornável, é que a rebeldia, a insolência, o protesto e as recusas de Hamlet gestam simultaneamente a desordem e as possibilidades de outro mundo. Um outro mundo no qual a inquietação e o cinismo adquirem a força e a forma descritas na modalidade da potência e não de inadaptação. Potência da negação, da não-resignação e da não-conivência afirmada em sua inconveniente atitude, que liga sua existência à manifestação gritante de um campo verdade nada fácil de ser ouvido.

Neste âmbito, Pelbart (2014) observa que Hamlet explora os extremos da vontade na exasperação da liberdade, onde a oposição não se dá mais entre bem e mal, mas entre grandeza, entre o extraordinário e o ordinário medíocre e banal. Sem dúvidas, o príncipe dinamarquês não tem nada de ordinário ou banal na atitude cínica que caracteriza sua ação e sua revolta e o que aparece como loucura não deixa de ser a manifestação do exercício da coragem da verdade.

## Conclusão

Por fim, se o cinismo implica desvio e distorção em relação a normas e princípios morais, ele também abre um questionamento do impasse mais geral relativo à maneira hegemônica de compreender e tomar de maneira pacífica a razão como norma. O cinismo nos parece a fim com a tragédia neste ponto onde a racionalidade, que seria o fundamento de valores e critérios normativos de julgamento partilhados universalmente, é colocada em xeque.

Habita na loucura de Hamlet um caráter cínico e bufão, que faz tremer uma racionalidade que se quer fazer de base para o edifício da sociedade, suas normas, etiquetas e juízos. Tremor que se faz pela insolência ou pela inadaptação, pela interpelação à hipocrisia e pela gargalhada. Talvez uma gargalhada do mesmo tipo da que o príncipe ri durante a encenação da peça dentro da peça, uma gargalhada rara, que sinaliza os momentos em que a arte rompe com os padrões normativos hodiernos, momentos em que a insolência racha com o ruído da etiqueta do mundo.

Se a reflexão implica distanciamento, a distância que Hamlet toma da etiqueta da corte e de seus personagens cortesões, dos amigos que o vêm interrogar a mando de seu tio-padastro ou mesmo de Ofélia nos parece mais uma atitude cínica que fruto de um humor melancólico. Seu distanciamento é onde ele franqueia fronteiras embora permaneça dentro de seu próprio reino, é onde Hamlet faz seu exílio, traça sua linha de fuga pois, como pondera Fornazari (2015, p. 13), “não se trata de fugir, renunciar às suas ações e responsabilidades, mas criar ativamente uma ruptura, fazer com que alguma coisa vaze e, com isso, seja outra coisa”. Enquanto exílio ou ruptura essa distância é distinta do afastamento, sentido como perda, com que Starobinski (2016) relaciona a reflexão à melancolia.

Logo, as crenças e certezas, assim como as dúvidas e os titubeios de Hamlet são menos efeitos do juízo que vêm alimentar um espírito de

pesadumbre e uma sede de vingança, que meios entre outros – dentre os quais sua condição de príncipe recém órfão, de sobrinho e filho traído, etc. –, para forjar um outro a partir de si mesmo. Forjar a si mesmo num processo sem apoio e sem fundamento, num itinerário sem garantias ao qual só lhe resta seguir o curso tortuoso que o leva à trágica morte ao final da peça.

Se rebelando contra o que talvez fosse mais fácil ou conveniente – sucumbir à degeneração e à atrofia quase voluntárias que seu destino lhe acenava – Hamlet alcança a dureza e a elevação para, como um artista, dar forma a si mesmo, paradoxalmente, na vitória sobre as condições que o apequenariam. Quando sai vencedor sobre o juízo, sobre o desejo de vingança e o sobre as artimanhas do ressentimento ele pode então “deixar valer a lei primordial das mil formas de malogro e perecimento” (NIETZSCHE, 2005, p. 61) com nobreza. Não a nobreza do título de príncipe que lhe é assegurado e concedido, mas a nobreza da força arrebatadora da personagem que sobrevive aos séculos e nos inquieta ainda hoje.

Por fim, afirmando o jogo cínico sem garantias que se esquia ao juízo à designação pelo lote divino, a áurea do personagem do príncipe, sua deriva e a errância entre lugares que hesita e oscila em (não) ocupar na trama da peça. O que acaba ainda mais intensificado com a desconcertante colocação de uma atriz mulher no papel principal, como na interpretação de Patrícia Selonk para montagem do Grupo Armazém.

Sob a pele de uma mulher, a personagem do príncipe se desvencilha da figura heroica vingadora que habita os engodos do que lhe é exteriormente determinado na corte e nos acontecimentos a seu redor. Hamlet se nega ao posto do herói clássico, ele escapa ao lugar de Teseu vingador que adentra com espírito grave e pesado o labirinto para extirpar o mal essencial em sua empreitada moral, como Deleuze (2011) sinaliza em *O mistério de Ariadne segundo Nietzsche*. Hamlet sob a pele de uma mulher nos traz antes de tudo a negativa da vingança heroica catártica e apaziguadora, a negativa do ressentimento, a negação da negação, condição primeira para a afirmação múltipla que pulsa em sua áurea.

Afirmação da vida que implica não necessariamente em vingar silenciosa e ressentidamente o pai, mas em se desatrelar, livrar-se, descarregar-se deste peso na errância de suas próprias ações. Afirmação necessária para Hamlet enfim ser capaz de rir e de zombar para ganhar a posteridade dos palcos na atualidade da mensagem que propaga: a metamorfose e o crescimento que não se dão sem certa carga de tensão e sofrimento que vêm para ressignificar o mal, aquém de todo juízo, naquilo que o mal pode, às vezes, engrandecer nossas vidas.

Trazendo a dimensão receptiva dos processos de subjetivação, na qual não somos senhores de nosso ser, é que a loucura de Hamlet se torna inextricavelmente atual. Mediante a passividade em relação ao tempo desregrado, só se constitui como si mesmo à medida em que se torna outro. Tal receptividade do eu às forças e contendas extrapessoais condiz à sensibilidade e condiciona o pensamento e a realização enquanto sujeito da ação. O nevoeiro e o espectro, assim como outrora o trovão e a tempestade trazem a dimensão trágica dos processos de subjetivação. Posição sem garantias, nem alocação existencial, que desestabilizam o juízo e a moral. Posição na qual o príncipe é melhor representado na pele de uma mulher.

## Sobre o artigo

**Recebido:** 09/11/2023

**Aceito:** 19/12/2023

## Referências bibliográficas

- BLOOM, H. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- CALVINO, I. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CINTRA, **Uma dimensão trágica do poder e da justiça: Shakespeare e Maquiavel**. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, 2012.
- DELEUZE, G. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- FORNAZARI, S. Deleuze e o tempo como eterno retorno: Hamlet e o espectro de Bergson. In: CARVALHO, M.; FORNAZARI, S.; HADDOCK-LOBO, R. (Org.) **Filosofias da diferença**. São Paulo: ANPOF, 2015.
- FOUCAULT, M. **Doença Mental e Psicologia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- FOUCAULT, M. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FOUCAULT, M. **A coragem da verdade: curso no Collège de France (1983-1984)**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, M. **O poder psiquiátrico: curso no Collège de France (1973-1974)**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- FREUD, S. O Estranho. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. 17**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, S. Dostoiévski e o parricídio. In: FREUD, S. **Edição eletrônica Brasileira de Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. 21**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- HELIODORA, B. Introdução. In: SHAKESPERARE, W. **Rei Lear**. São Paulo: Saraiva, 1998.
- HERÓDOTO. **História**. Brasília: Universidade de Brasília, 1988.
- JAPIASSU, H.; MARCONDES, D. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- KANT, I. Crítica da Razão Pura. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1973.
- LACAN, J. **Hamlet por Lacan**. Campinas: Escuta/Liubliú, 1986.
- MAQUIAVEL, N. **O Príncipe** São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- NIETZSCHE, F. **Além do Bem e do Mal**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, F. **O Anticristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, F. **A Genealogia da Moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PELBART, P. **O Averso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo/n-1 Edições, 2014.
- PRADO G. **A Voz do Silêncio: Inquietações entre arte e produção de sentido na resignificação em saúde mental**. Dissertação de Mestrado Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

PRADO, G. A. S. Autonomia. In: PARISÍ, E. R.; HUR, D. U.; LACERDA JR., F. (Org.). **Dicionário de Psicologia Política Latino-americana**. Campinas: Alínea, 2023.

PRADO, G. A. S.; OLIVEIRA, D. E. Perspectivismo ameríndio e colonialidade: uma problematização das bases da Psicologia. **Revista de Políticas Públicas**, v. 28, n. 1, p. 222-242, 2024.

RAUEN, M. G.; PRADO, G. A. S. Elsinore 2017 ou o Hamlet da Armazém Companhia de Teatro. In: CAMATI, A.; MIRANDA, C. (Org.). **Hamlet no Brasil**. Curitiba: Editora UFPR, 2019, v. 1, p. 275-300.

ROSSET, C. **Lógica do pior**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SARDINHA, D. A filosofia e os seus cães: dos cínicos à canalha. **Rev. Filos. Aurora**, v. 23, n. 32, p. 67-80, 2011.

SHAKESPERARE, W. **Rei Lear**. São Paulo: Saraiva, 1998.

SHAKESPEARE, W. Hamlet, Prince of Denmark. In: **The Complete Works of William Shakespeare**. Oxford: The Shakespeare Head Press, 2007a.

SHAKESPEARE, W. Richard III. In: **The Complete Works of William Shakespeare**. Oxford: The Shakespeare Head Press, 2007b.

SLOTERDIJK, P. **Crítica da Razão** Cínica. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

STAROBINSKI, J. **A tinta da melancolia**: uma história cultural da tristeza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STEINER, G. **A morte da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2006

VERNAND, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.