

REPRESENTAÇÕES DA LOUCURA NA TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA: *HAMLET*, *MACBETH* E *REI LEAR*

Leonardo Augusto de Freitas Afonso^{1*}

¹Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil

Resumo

A loucura é uma faceta da experiência humana que assusta e fascina, e que tem um grande potencial para a tragédia. William Shakespeare não deixou de se aproveitar dessa oportunidade. Neste artigo, discutimos as representações da loucura em três de suas tragédias: *Hamlet*, *Macbeth* e *Rei Lear*. Após serem apresentadas as percepções contemporâneas sobre a loucura e os antecedentes literários relevantes, debatem-se individualmente as peças em seu conteúdo relacionado à loucura. Em *Hamlet* são discutidos Ophelia e o protagonista; em *Macbeth*, o casal real e as bruxas; em *Lear*, Edgar e o protagonista. O tema da loucura é muito rico na obra do poeta, e relaciona-se a medicina, religião, política e cultura. Poderá ser observado que a loucura é muito associada a crises de soberania, e a mesmo tempo ao sobrenatural e às forças da natureza. O suicídio e as ideias suicidas são comuns entre personagens enlouquecidos ou melancólicos, como é o caso na vida real. A loucura na dramaturgia do período é inscrita ora no discurso, ora no corpo, e sua ligação com a possessão demoníaca estava sendo então desmistificada, inclusive pelas representações teatrais.

Palavras-chave: William Shakespeare; loucura; *Hamlet*; *Macbeth*; *Rei Lear*.

REPRESENTATIONS OF MADNESS IN SHAKESPEAREAN TRAGEDY: *HAMLET*, *MACBETH* AND *KING LEAR*

* Leonardo Afonso é pesquisador e tradutor shakespeariano, professor substituto de Literatura Inglesa na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e doutor pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), publicou como tradutor *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (2019), *A História de Cardênio* (no prelo) e *Lucrecia* (no prelo). E-mail: afonso.leonardo@gmail.com. ORCID: orcid.org/0000-0002-0496-8030.



Abstract

Madness is an aspect of human experience that frightens and fascinates, and which has great potential for tragedy. William Shakespeare failed not to seize that opportunity. In this paper, we discuss the representation of madness in three of his tragedies: *Hamlet*, *Macbeth* and *King Lear*. After the contemporary perceptions of madness and the relevant literary context are presented, the plays are debated individually in their madness-related content. In *Hamlet*, Ophelia and the protagonist are discussed; in *Macbeth*, the royal couple and the witches; in *Lear*, Edgar and the protagonist. Madness is a very rich topic in the poet's work, and it is related to medicine, religion, politics and culture. It will be shown that madness was closely associated with crises of sovereignty, and with both the supernatural and the forces of nature. Suicide and suicidal ideations are common among maddened and melancholy characters, as it is the case in real life. Madness in the dramaturgy of the period is sometimes inscribed in speech, sometimes in the body, and its connection to demonic possession was being then demystified, stage representations having their part in that.

Keywords: William Shakespeare; madness; *Hamlet*; *Macbeth*; *King Lear*.

1. Introdução

William Shakespeare (1564 – 1616), poeta e dramaturgo inglês, foi celebrado pelo crítico estadunidense Harold Bloom (1930 – 2019) como “inventor do humano”. Isso devido à profundidade psicológica de suas personagens, ou seja, à perspicácia do escritor em apreender nossa natureza. Uma faceta dela que Shakespeare não deixa de contemplar é a loucura. Trata-se de uma área do comportamento humano extremamente problemática, que assusta e fascina, sobre a qual o conhecimento médico é precário e contestado, e sobre a qual incidem diversas variações culturais e históricas. Da obra dramática do poeta elisabetano, debateremos as tragédias *Hamlet* (1600-1), *Macbeth* (1606) e *Rei Lear* (1605-6). Na primeira, veremos como o príncipe melancólico finge a loucura como estratégia e como Ophelia enlouquece e tira a própria vida. Na peça escocesa, o sonambulismo carregado de culpa de Lady Macbeth, outra suicida, também é visto no prisma da doença mental, e às bruxas se atribui uma loucura profética. Lear é o único protagonista inequivocamente ensandecido do cânone shakespeariano, e lhe acompanha o louco contrafeito Poor Tom, alter ego de Edgar. Ao longo deste artigo, serão exalzapostas as informações relevantes sobre o tema da loucura no contexto histórico protomoderno e no drama do período; em seguida as peças serão abordadas individualmente; por fim, serão apresentadas as conclusões a que conduziram as análises das fontes literárias e teóricas.¹

2. A loucura no contexto protomoderno

Era bem familiar aos londrinos elizabetano-jaimescos o hospital St. Mary Bethlehem para o cuidado dos doentes mentais, mais conhecido por Bedlam. Neely (2004, p. 167) observa, no entanto, que “a maior parte da gestão das pessoas loucas na Inglaterra protomoderna e em representações teatrais entre 1576 e 1632 é situada no seio da família e da comunidade local...”². E ainda que foi justamente a inclusão de cenas metateatrais envolvendo bedlamitas em peças jacobianas como *Northward Ho!* (1605), de Thomas Dekker (1572 – 1632) e John Webster (1578 – 1626), que moldou a crença de que o hospital – ademais “minúsculo”, segundo a autora – configurava um espetáculo popular para os cidadãos da metrópole. Nas peças de Shakespeare, Bedlam funciona como sinônimo para louco: “Ha, art thou Bedlam?” (*Henry V*; 5.1.18). Outro nome para o Poor Tom de *King Lear* é Tom o’ Bedlam, também o nome de uma balada popular.

Duas peças foram antecedentes importantes para a representação da loucura no drama de Shakespeare e seus contemporâneos. A primeira é a anônima *Gummer Gurton’s Needle*, também conhecida como *Diccon of Bedlam*, oriunda do teatro universitário ainda em meados do século dezesseis. Apesar do nome, Diccon não é louco ele mesmo, mas enlouquece os demais personagens e estabelece o quiproquó, uma forma de loucura social. Já a loucura trágica foi muito influenciada por *The Spanish Tragedy* (1592), de Thomas Kyd (1558 – 1594). Nela, o protagonista Hieronimo enlouquece com o assassinato do filho Horatio, e sua esposa Isabella também enlouquece e vem a cometer o suicídio. A importância do tema na peça se verifica nos trechos acrescentados na quarta edição de 1602, que amplificam a representação da loucura, e também no subtítulo à edição de 1616: “Hieronimo is mad againe”. O caráter fundacional das duas obras é salientado por Neely (2004, p. 27): “Cada uma das peças introduz representações inovadoras da loucura. Tais representações permitem a transformação por parte das peças de seus modelos latinos (Terêncio, Plauto, Sêneca) em drama inglês.”³

Na pena de nosso autor em debate, a representação da loucura segue dois princípios básicos. Primeiramente, a loucura real é trágica e a loucura assumida ou atribuída é cômica. E em segundo lugar, a loucura trágica costuma afetar o corpo político e estabelecer uma crise de soberania. Atestam esse segundo preceito as três tragédias analisadas neste artigo. As três peças foram escritas e encenadas pouco antes ou pouco depois da morte sem herdeiros de Elizabeth I, que consistiu uma verdadeira crise de soberania, ou ao menos sucessória, a qual ela em vida solucionou unindo as coroas inglesa e escocesa, de modo que James VI da Escócia foi coroado James I da Inglaterra. Além do discurso político, confluem na loucura shakespeariana um discurso médico, marcadamente a teoria humoral de Galeno; um discurso teológico, marcadamente o da demonologia; um discurso teatral medieval-renascentista, tributário das *soties* francesas e materializado na tradição do Bobo; e um discurso literário oriundo na Antiguidade Clássica.

A medicina antiga de Hipócrates (ca. 460 – ca. 370 a.C.) e Galeno (129 – 216) foi recuperada na Europa pelo contato com as civilizações árabe e persa, com destaque para o filósofo persa Avicena (980 – 1037). Nela, a saúde e a doença são explicadas pela relação entre quatro humores corporais, daí o nome medicina

humoral, são eles: sangue, fleuma, bile branca e bile negra. O excesso deste último era considerado responsável pela condição conhecida como melancolia, a qual se assemelha à moderna depressão. Dois tratados contemporâneos a respeito foram muito influentes: *The Anatomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton (1577 – 1640), é uma grande exploração filosófica que tem a moléstia como ponto de partida, e *A Treatise of Melancholy* (1586), de Timothy Bright (1551 – 1615), é um texto médico de que Shakespeare talvez tenha se servido.

É fácil entender que na Europa medieval surtos de doença mental fossem explicados por possessão demoníaca. É no período protomoderno que o fenômeno foi sendo desacreditado, e o teatro desempenhou um papel para isso. A Igreja Anglicana negava a possibilidade de possessão e proibia os exorcismos, mas jesuítas e puritanos os praticavam. Mais que um debate teológico, havia uma discussão médica e cultural mais ampla sobre as explicações de comportamentos desviantes: “o impacto primordial dos debates culturais que desacreditavam a possessão, o exorcismo e a bruxaria foi encorajar a secularização e a medicalização dos sujeitos perturbados, separando-os do sobrenatural e do teológico.”⁴ (Neely, 2004, p. 2). Uma condenação contemporânea da crença em possessão e exorcismo, *A Declaration of Egregious Popish Impostures* (1603), de Samuel Harsnett (1561 – 1631), foi usado por Shakespeare como fonte para *Lear*. Outra suposta causa de extravagância era o enfeitiçamento por bruxas, também já caindo em desprestígio. Não só as alegadas vítimas, mas as próprias bruxas foram medicalizadas. Reginald Scot (1538 – 1599) denunciou, em *Discovery of Witchcraft* (1584), a bruxaria como uma mentira, e diagnosticou às “bruxas” melancolia. Shakespeare serviu-se da obra para pôr em cena as bruxas de *Macbeth*.

Outra tradição cultural que se manifesta no tratamento da desrazão pelo poeta inglês vem dos palcos do outro lado do Canal da Mancha. A tradição do Bobo e das *soties* francesas tem uma origem remota, mas teve seu paroxismo no fim da Idade Média, quando “Nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório, ou do Bobo assume cada vez maior importância [...] toma lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade...” (Foucault, 1978, p. 18-9). Pode-se dizer que o Bobo de *Lear* faz-lhe o papel de detentor da verdade sempre que se interpretem seus enunciados tortuosos. O discurso do Bobo, portanto, é uma desrazão convencional, satírica e não patológica. Esta tradição literária da loucura chegou aos palcos elisabetanos por intermédio do teatro de moralidade de fins do período medieval, manifestando-se em personificações como Vice e Folly. Ela inclui o influente *Das Narrenschiff* (1494) de Sebastian Brandt (*A Nau dos Insensatos*), sendo ainda o ponto de partida do tratado filosófico *Encomium Moriae* (1511) de Erasmo de Roterdã (*O Elogio da Loucura*).

A derradeira vertente observável no discurso da loucura em Shakespeare são os vocábulos que vieram das tradições literárias da Antiguidade grecolatina, os quais chegaram ao inglês médio através do francês antigo.

A loucura na tragédia grega tomava a forma de estados extáticos evocados em termos como ‘frenzy’ [frenesi], ‘anger’ [raiva], ‘prophecy’ [profecia]

e ‘fantasy’ [fantasia] [...] Escritores latinos contribuíram com os termos ‘fury’ [fúria], ‘rage’ [ira], ‘fancy’ [quimera], ‘imagination’ [imaginação], ‘fool’ [bobo] e ‘folly’ [desatino] para a linguagem literária da loucura...⁵ (Salkeld, 1993, p. 23).

O mesmo autor prossegue observando um fenômeno curioso, o fato de que, com a proliferação de textos médicos e poéticos desde a era medieval, “a linguagem técnica do médico antigo gradualmente se tornou a linguagem literária do poeta e do filósofo. Os vocabulários humoral e extático se fundiram e hibridizaram...”⁶ (Salkeld, 1993, p. 23). É desse léxico que se serve Shakespeare.

As categorias sobre doença mental eram, e seguem sendo, fluidas e sujeitas a mudanças históricas e culturais. Em nossos dias, há um debate sobre a hipermedicalização do comportamento humano. A cada manual de psiquiatria novas moléstias são introduzidas, crianças irrequietas consomem anfetaminas sob prescrição (Cruz *et al.*, 2016), e ansiolíticos foram banalizados (Silveira, Almeida e Carrilho, 2019). Sobre as três tragédias que analisaremos, comenta Neely (2004, p. 46; ênfases adicionadas) que elas “desenvolvem ainda mais as representações de *distração* em Kyd e seus sucessores ao inventar uma *nova linguagem* por meio da qual a loucura pode ser vocalizada.”⁷ O vocábulo *distraction* era o mais utilizado para tais males naquele contexto, “ele evoca atitudes protomodernas ante a loucura como uma perturbação temporária...”⁸ (Neely, 2004, p. 2). Já *mad* e *madness* são vocábulos que remontam ao inglês antigo, no entanto não são os termos dominantes para adoecimento mental no período protomoderno, seu uso “é frequentemente figurativo e pode incluir quase qualquer expressão excessiva de emoção: raiva, particularmente, mas também lascívia, ciúmes, desatino, estupidez.”⁹ (Neely, 2004, p. 3). Chamaremos a este o uso esvaziado da palavra “loucura”. Comenta ainda a autora que *madness*, *melancholy* e *distraction* são empregados de forma difusa e imprecisa.

Salkeld delimita duas tendências críticas no tratamento da loucura em Shakespeare, a psicológica, que busca diagnósticos e etiologias – a qual comentamos adiante –, e a estética, que enxerga na loucura verdades superiores. Esta última “partiu da possibilidade de que a loucura shakespeariana pudesse contribuir para a força filosófica das peças. Assim a loucura tem sido vista não em oposição à razão, mas como uma espécie de racionalidade superior, uma insanidade próxima do gênio...”¹⁰ (Salkeld, 1993, p. 18). *Lear* é a peça mais interpretada nessa chave, uma pioneira tendo sido Enid Welsford em 1935, que comenta sobre “a sabedoria inambígua do louco que enxerga a verdade”¹¹ (apud Salkeld, 1993, p. 17).

Antes de abordarmos as três peças em detalhe, façamos um breve apanhado sobre a loucura no restante do cânone shakespeariano. Dentre as demais tragédias que envolvem a desrazão, temos *Titus Andronicus* (1592), colaboração com George Peele (1556–1596). A loucura, ambígua, do protagonista se assemelha à de Hieronimo, nas invocações exaltadas aos deuses clássicos por vingança. O tirano de *Ricardo III* (1592-3) tem um momento de confusão mental ao acordar de sonhos desfavoráveis, antes da Batalha de Bosworth. E na peça histórica

Henry VI part 2 (1590-1), o cardeal Winchester enlouquece com a culpa por ter tramado o assassinato de Gloucester, logo antes de morrer. No que se refere às comédias, em *Twelfth Night* (1601), o bobo Feste remete ao Diccon of Bedlam, que dissemina loucura. Malvolio, na mesma peça, é considerado louco por dolo, já Antífolo de Éfeso em *The Comedy of Errors* (1594) é diagnosticado após confusões de identidade entre ele e seu irmão gêmeo. O caso mais peculiar é o da Filha do Carcereiro na colaboração com John Fletcher (1579–1625), *The Two Noble Kinsmen* (1613). A personagem, que nutre uma paixão impossível pelo nobre Palamon, é vítima de melancolia amorosa, e de uma modalidade muito mais severa que a do *lovesick* Orlando em *As You Like It*. Sua loucura é bem real e incapacitante, assemelhada, em seu conteúdo sexual, àquela de Ophelia. No entanto, sua resolução é cômica, por meio de uma cura sexual, e não termina em morte, violando o princípio comentado acima de que a loucura real é trágica – mas observando o princípio da tragicomédia.

3. Hamlet

Ao fim de *Hamlet*,¹² não só boa parte dos personagens morreu, como morreu a Dinamarca, um país colapsado, invadido e incorporado à Noruega do impetuoso Fortimbras. Salkeld (1993, p. 89) destaca que “A crise de soberania da peça é marcada por um vácuo de poder criado pela morte do Velho Hamlet. [...] O medo e a incerteza com que a peça se inicia origina-se na crise de soberania figurada pelo regicídio.”¹³ Não é incidental, portanto, que a aparição do Fantasma do Velho Hamlet seja para Horatio algo que “bodes some strange eruption to our state”¹⁴ (1.1.68), e leve Marcellus a sentenciar que “Something is rotten in the state of Denmark.”¹⁵ (1.4.67). A primeira insanidade da peça é aquela do Estado dinamarquês. A soberania também é atribuída explicitamente à razão, aquela que rege os sujeitos sãos. Horatio alerta a Hamlet que a aparição pode “deprive your sovereignty of reason / And draw you into madness”¹⁶ (1.4.54-5), e Ophelia lamenta sobre o Hamlet “louco”: “Now see what noble and most sovereign reason / Like sweet bells jangled out of time and harsh”¹⁷ (3.1.160-1). A ideia era prevalente, John Downane (1571–1652), no tratado *Spiritual physicke to cure the diseases of the soul, arising from a suplerfuitie of choller, prescribed out of the God’s word* (1600), escreve que “a loucura como que derruba a razão de seu trono imperial”¹⁸ (apud Salkeld, 1993, p. 81).

O Fantasma introduz, além do tema da crise de soberania, uma associação entre loucura e o sobrenatural. Os dois se avizinham em seu aspecto de discursos que se encontram para além da razão, e esse elo é reforçado na literatura gótica, particularmente em Edgar Allan Poe (1809–1849). Quando mantém um diálogo com o filho, o Fantasma garante que a descrição da prisão em que é confinado – geralmente interpretado como o purgatório – o enlouqueceria: “I could a tale unfold whose lightest word / Would harrow up thy soul, freeze thy young blood, / Make thy two eyes like stars start from their spheres, / Thy knotty and combined locks to part, / And each particular hair to stand on end”¹⁹ (1.5.15-9). Quando

aparece durante a conversa entre Hamlet e sua mãe, o Fantasma só é visível para o filho, de modo que, ao menos do ponto de vista de Gertrude, Hamlet está tendo uma alucinação:

Alas, how is't with you,
That you do bend your eye on vacancy,
And with th'incorporal air do hold discourse?
Forth at your eyes your spirits wildly peep,
And, as the sleeping soldiers in th'alarm,
Your bedded hair, like life in excrements,
Start up and stand on end.²⁰
(3.4.107-13)

O desarranjo dos cabelos e os olhos esbugalhados, vistos nas duas passagens, eram signos corporais convencionais de loucura.

Não só ao sobrenatural está ligada a loucura, mas também à natureza, em dois momentos. Ao tentar demover Hamlet de perseguir o Fantasma, Horatio diz que a vista de um promontório sobre o mar revolto é capaz de enlouquecer, de convidar ao suicídio: “The very place puts toys of desperation, / Without more motive, into every brain / That looks so many fathoms to the sea / And hears it roar beneath.”²¹ (Q2 1.4.55-8). Também Gertrude, para descrever o comportamento do filho, diz que ele está “Mad as the seas and wind, when both contend / Which is the mightier.”²² (4.1.6-7).

A primeira dificuldade para interpretar o protagonista é determinar se seu estado no início da peça se deve apenas ao luto pelo pai ou se é patológico. Sigmund Freud (1856–1939) dedicou a obra *Luto e Melancolia* (2012 [1915]) a tal distinção. Que Hamlet é ou está melancólico, o próprio admite: “my weakness and my melancholy”²³ (2.2.603). Para além da melancolia, Hamlet assume, como expediente, uma loucura contrafeita que tem antecedentes literários, e que se aproxima, em seus enunciados enigmáticos e satíricos, da tradição do bobo. Muito se tem debatido quanto à sanidade do protagonista, ele é o alvo principal da crítica psicológica. Farren escreveu que “se Hamlet deve ser ou não considerado lunático ou insano nunca pode ser determinado legalmente”²⁴ (apud Salkeld, 1993, p. 13); Bucknill se pergunta se a loucura é real ou contrafeita, e lhe rotula “melancólico pensador” cuja condição poderia igualmente degenerar em insanidade plena ou ser restabelecida à normalidade²⁵ (apud Salkeld, 1993, p. 13-4); já Scott diagnosticou o príncipe como maníaco-depressivo. Este diagnóstico, conhecido atualmente como transtorno bipolar, é bem convincente, uma vez que Hamlet apresenta, além da melancolia, momentos de euforia, grandiloquência e impulsividade. Há que se considerar, no entanto, que com tal procedimento, “categorias médicas e psiquiátricas são aplicadas a personagens ficcionalmente construídos sem levar em consideração importantes diferenças históricas, linguísticas e culturais”²⁶ (Salkeld, 1993, p. 15).

Quando se vê só no palco pela primeira vez, Hamlet verbaliza seu estado de prostração: “How weary, stale, flat, and unprofitable / Seems to me all the uses of this world!”²⁷ (1.2.133-4). A melancolia podia ser vista como uma sofisticação “para cavalheiros e heróis trágicos”²⁸ (Neely, 2004, p. 1) no período protomoderno, e a condição já foi ligada à inteligência, na Antiguidade. Neely (2004, p. 13) traz o pseudo-aristotélico Problema XXX: “Por que todos que se tornam eminentes em filosofia, ou política, ou poesia, ou nas artes são claramente melancólicos, e alguns deles a ponto de serem afetados por doenças da bile negra?”²⁹ Segundo a autora, no problema se opõem uma visão platônica que interpreta positivamente “a ‘eminência’, provocada pela bile, do êxtase poético ou frenesi heroico”, de um lado, e do outro uma visão negativa, patológica, da tradição hipocrática. De qualquer forma, não se pode negar a Hamlet um intelecto superior; ele é mais intelectual do que vingador. Outra associação inevitável da melancolia, ou da depressão, é com o suicídio. E não é diferente com o príncipe da Dinamarca. Mesmo antes do famoso solilóquio que se inicia com “To be or not to be, that is the question” e contempla “To die, to sleep”, “perchance to dream” (3.1.58, 62, 67)³⁰, ele já desejava “that the Everlasting had not fixed / His canon ‘gainst self-slaughter!”³¹ (1.2.131-2).

O príncipe está ainda ligado a um conceito fulcral da moderna psicologia, formulado pelo pai da psicanálise, o complexo de Édipo. Dizer que em Hamlet se reconhece o complexo de Édipo é um tanto tautológico, uma vez que ele está *na origem* de sua proposição por Freud. “O reconhecimento do intenso apego de Hamlet a sua mãe foi, aparentemente, importante para sua descoberta do complexo de Édipo, ou, pelo menos, para sua convicção de sua posição central no desenvolvimento de uma pessoa.”³² (Lidz, 1975, p. 11).

A loucura contrafeita de Hamlet se origina na fonte utilizada por Shakespeare, *Histoires Tragiques* (1570), de François de Belleforest (1530–1583), que por sua vez se apropria das sagas danesas de Saxo Grammaticus (1150–1220). Belleforest escreve que o príncipe Amleth, depois de ter o pai assassinado pelo tio, protege-se “contrafazendo o louco com tanto engenho e passes sutis que ele aparentava ter perdido inteiramente o juízo; e sob esse véu ele encobriu seu fingimento, e defendeu sua vida das traições e manobras do tirano seu tio.” (Victoria, 2024). Mas Amleth também tem um antecedente, que pode ter influenciado Grammaticus, o igualmente semi-mítico Lucius Junius Brutus, fundador da República romana cinco séculos antes de Cristo, que foi registrado por Tito Lívio (59 a.C.– 17 d.C.). Tanto Amleth quanto Brutus significam “idiota”.

Quando teve conhecimento de que a nobreza da cidade, entre ela seu irmão, havia sido assassinada pelo tio, achou por bem não despertar no rei qualquer preocupação a respeito de seu caráter [...] Deixou-se passar habilmente por imbecil, permitiu ao rei apoderar-se de sua pessoa e de seus bens e não se insurgiu sequer ao apelido de Bruto. (Lívio, 1989, p. 96)

Shakespeare conhecia bem o personagem, que figura em seu poema narrativo *The Rape of Lucrece* (1594). Logo depois de encontrar o Fantasma de

seu pai, que lhe revela as reais circunstâncias de sua morte, Hamlet pede aos colegas de vigília Horatio e Marcellus que não o estranhem “How strange or odd soe’er I bear myself – / As I perchance hereafter shall think meet / To put an antic disposition on”³³ (1.5.171-3) – *antic*: figura grotesca, palhaço sorridente, bufão (Crystal e Crystal, 2002). Poucas linhas antes, o príncipe profere sua fala que mais parece loucura genuína (Neely, 2004, p. 54), reforçando a dúvida sobre o caráter posticho de seu comportamento.

HAMLET

And so, without more circumstance at all
I hold it fit that we shake hands and part,
You as your business and desires shall point you –
For every man has business and desire,
Such as it is – and for mine own poor part,
Look you, I’ll go pray.

HORATIO

These are but wild and whirling words, my lord.³⁴
(1.5.131-7)

A falsa loucura de Hamlet lhe serve como uma ferramenta para castigar seus antagonistas, o tio-rei Claudius, o conselheiro-sogro Polonius e os amigos-espiões Guildenstern e Rosencrantz. Neely (2004, p. 54) observa que “sua fala [é] sagaz, selvagem, e caracterizada por non-sequiturs e referências bizarras [...] Ele usa provérbios e trocadilhos [...] Seu fingimento, que no mais das vezes assume a forma de ataque satírico, é visto como politicamente perigoso (o que ele é).”³⁵ Quando Polonius pergunta ao príncipe se ele o conhece, a resposta é “Excellent, excellent well. You’re a fishmonger.”³⁶ (2.2.176). O pai de Ophelia acha a resposta absurda, o bastante para um diagnóstico: “Yet he knew me not at first. He said I was a fishmonger. A is far gone, far gone...”³⁷ (2.2.190-1). No entanto, há um duplo sentido obsceno para *fishmonger*: cafetão (Williams, 1997, p. 126); trata-se de uma provocação sobre o fato de Polonius usar a filha para sondá-lo. A Rosencrantz ele chama de “esponja”, e ante a incompreensão do outro, faz questão de explicar, de maneira cifrada, que o chama de bajulador: “Ay, sir, that soaks up the King’s countenance, his rewards, his authorities. [...] When he needs what you have gleaned, it is but squeezing you, and, sponge, you shall be dry again.”; e nem assim é compreendido: “I understand you not, my lord.” (4.2.14-21)³⁸. Ante Claudius, Hamlet usa sua impostura para aventar a subversiva ideia de que reis são carne e osso, e comida de verme como todos.

HAMLET A man may fish with the worm that hath eat of a king, and eat the fish that hath fed of that worm.

KING CLAUDIUS What dost thou mean by this?

HAMLET Nothing but to show you how a king may go a progress through the guts of a beggar.³⁹

(4.3.27-31)

No filme *Hamlet* (1996), de Kenneth Branagh, o Claudius de Derek Jacobi desfere uma bofetada no Hamlet de Branagh neste momento. Com a loucura assumida, o príncipe proporciona alívio cômico para a própria tragédia.

Como os outros personagens entendem a loucura de Hamlet, ou como ele mesmo se relaciona com ela, é um ponto de interesse. Sua performance extravagante é primeiro descrita por Ophelia, em outro trecho no qual a loucura está inscrita no corpo. Seu pai arrisca uma etiologia para a moléstia do príncipe.

OPHELIA

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 [...]

POLONIUS

Mad for thy love?⁴⁰

(2.1.79-82, 86)

O conselheiro do rei se propõe sondar Hamlet e fica confuso com suas charadas e trocadilhos, mas consegue perceber a sanidade por detrás da impostura: “Though this be madness, yet there is method in’t”⁴¹ (2.2.207-8). Ele chega a enunciar a associação da loucura com verdades superiores característica da crítica estética: “How pregnant sometimes his replies are! A happiness that often madness hits on, which reason and sanity could not so prosperously be delivered of.”⁴² (2.2.210-3). Rosencrantz vê em Hamlet uma loucura engenhosa, “crafty madness” (3.1.8), e o próprio Claudius, que atribuíra ao sobrinho “turbulent and dangerous lunacy” (3.1.4), avalia, após espionar seu encontro com Ophelia, que “what he spake, though it lacked form a little, / Was not like madness” (3.1.165-6).⁴³

Hamlet ele mesmo tem uma relação ambígua, quicá oportunista, com a própria loucura. Quando quer ser levado a sério pela mãe, ele a rejeita, garante que “It is not madness / That I have uttered. Bring me to the test”⁴⁴ (3.4.132-3), e chega mesmo a recomendar-lhe revelar ao rei que está louco por engenho, “mad in craft” (3.4.172). Com Rosencrantz e Guildenstern, a loucura lhe é útil como um álibi para sua irreverência: “Sir, I cannot. [...] Make you a wholesome answer. My wit’s diseased.”⁴⁵ (3.2.306, 308-9). E ante Laertes, para coisa muito pior, o assassinato irrefletido de Polonius: “Who does it, then? His madness? If’t be so, / Hamlet is of the faction that is wronged; / His madness is poor Hamlet’s enemy.”⁴⁶ (5.2.183-5).

A partir de seu envio para a Inglaterra, somem tanto a melancolia quanto a loucura assumida de Hamlet. É nesse momento que entra em cena a loucura de Ophelia. Uma moça recatada e obediente, submetida aos padrões patriarcais, ela é admoestada pelo irmão a guardar a castidade e forçada pelo pai a rechaçar o

príncipe. De súbito, Hamlet está enlouquecido e assassinou Polonius, e ela não tem mais lastro no mundo. A loucura de Ophelia se parece mais com um colapso nervoso do que com a alienação completa de quem acredita em disparates. Por meio de suas falas, compostas de citações de canções e provérbios populares, ela articula a própria experiência, o luto pelo pai e a (possível) perda da virgindade antes do casamento, de uma maneira cifrada. Sua aparição é antecipada por Horatio, que explica à recalcitrante rainha – “I will not speak with her”⁴⁷ (4.5.1) – que algo precisa ser feito porque

She is importunate, indeed, distract. [...]
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 thoughts⁴⁸
(4.5.2, 6-10)

Gertrude percebe o perigo político: “she may strew dangerous conjectures”⁴⁹ (4.5.14-5). As canções de Ophelia têm por tema o amor e a morte. Ela se refere ao pai e a seu enterro às pressas: “He is dead and gone, lady [...] Which bewept to the grave did not go / With true-love showers.”⁵⁰ (4.5.29, 38-9). Na canção que se inicia com “Tomorrow is Saint Valentine’s day” (4.5.47), Ophelia canta sobre uma moça que perde a virgindade enganada com promessas de casamento, e é possível interpretar que se refira à sua própria situação:

‘Before you tumbled me,
you promised me to wed.’
So would I ‘a’ done, by yonder sun,
An thou hadst not come to my bed.⁵¹
(4.5.62-5)

Neely (2004, p. 50) salienta que seu discurso “é caracterizado por fragmentação, repetição, e especialmente pelo que chamarei de ‘citação cultural’ [...] Os loucos estão ‘apartados de si mesmos’ [...] então seu discurso não é inteiramente próprio.”⁵² Claudius lamenta que “poor Ophelia / [is] Divided from herself and her fair judgment”⁵³ (4.5.82-3). Ophelia se confronta mais adiante com o irmão Laertes; ele reage com o tropo da “verdade superior” da crítica estética: “This nothing’s more than matter.” (4.5.174), e com a estetização da loucura dela: “Thought and affliction, passion, hell itself / She turns to favor and to prettiness.” (4.5.186-7).⁵⁴ Ophelia também se expressa de modo cifrado por meio das flores que distribui – reais ou imaginárias, conforme a produção:

arruda ou erva da graça significa arrependimento [...] margaridas significam amor (não correspondido) [...] alecrim para a lembrança

e amores-perfeitos para o pensamento [...] funcho era associado com sabujice [...] violetas significando fidelidade ou aquilégias significando infidelidade.⁵⁵ (Shakespeare, 2016, p. 417-8)

Quando de sua morte por afogamento, Ophelia usa uma coroa de flores, segundo a narração de Gertrude. É uma passagem de rara beleza, que o pintor John Everett Millais (1829–1896) converteu no célebre quadro. Foi ao tentar pendurar a coroa em um galho que um acidente teria acontecido: “an envious sliver broke, / When down the weedy trophies and herself / Fell in the weeping brook.”⁵⁶ (4.7.145-7). Mas sua morte é duvidosa, seus ritos fúnebres são abreviados, para o desespero de Laertes, e os coveiros acham até demasiado que suicidas mereçam enterro cristão. Neely (2004, p. 55) observa que a lei inglesa fazia “distinção entre suicídio premeditado, um pecado religioso e um crime civil (*felo-de-se*), e autodestruição insana (*non compos mentis*). [...] A loucura, entretanto, tornava inocente o suicídio e permitia a herança convencional e o enterro cristão.”⁵⁷ Aparentemente, Ophelia pôs em prática aquilo que Hamlet apenas contemplava. Após buscar refúgio do trauma na loucura, em vão, apenas na morte Ophelia encontrou refúgio suficiente.

4. Macbeth

Também em *Macbeth* testemunhamos uma crise de soberania desencadeada por um regicídio e pela ascensão de um monarca ilegítimo; desta vez, o crime acontece durante a ação da peça e é praticado pelo protagonista. Novamente, a crise política dissemina uma loucura generalizada. Macduff se lamenta pela condição da Escócia: “O nation miserable! / With an untitled tyrant bloody-sceptered, / When shalt thou see thy wholesome days again”⁵⁸ (4.3.104-6). E o próprio tirano, conversando com um médico, especula: “If thou couldst, Doctor, cast / The water of my land, find her disease, / And purge it to a sound and pristine health...”⁵⁹ (5.3.52-4). Macbeth finge ignorar que a doença do reino está na cabeça, que é ele mesmo, segundo a teoria do corpo político; a soberania da razão foi destituída na Escócia. Salkeld (1993, p. 111) destaca a particularidade em *Macbeth*: “a parte estratégica na motivação dessa subversão é dada às mulheres na peça.”⁶⁰

A natureza uma vez mais é sítio da loucura na peça escocesa. Na noite do assassinato de Duncan, “The night has been unruly: [...] Lamentings heard i’th’ air, strange screams of death, [...] The obscure bird / Clamored the livelong night. Some say the earth / Was feverous and did shake.”⁶¹ (2.3.55-60). Depois de relevado o fato, comenta-se novamente sobre a perturbação cósmica.

OLD MAN

A falcon tow’ring in her pride of place
Was by a mousing owl hawked at and killed.

ROSS

And Duncan’s horses [...]
Turned wild in nature, broke their stalls, flung out, [...]

OLD MAN

'Tis said they ate each other.⁶²

(2.4.12-8)

O sobrenatural figura em *Macbeth* por meio das bruxas, mas de forma ambígua; na verdade, a peça dramatiza a relação entre agência natural e sobrenatural. Elas parecem conhecer detalhes do futuro, mas a tragédia se desenvolve pela ação do protagonista *depois* de conhecer as previsões. Seu caráter sobrenatural é apenas sugerido por Banquo: “What are these [...] That look not like th’ inhabitants o’ th’ earth, / And yet are on’t?”⁶³ (1.3.37, 39-40). Mas é afirmado por Macbeth, após confirmada uma das profecias: “This supernatural soliciting / Cannot be ill, cannot be good.”⁶⁴ (1.3.129-30). A representação das bruxas se caracteriza mais pelo antinatural: “You should be women, / And yet your beards forbid me to interpret / That you are so.”⁶⁵ (1.3.43-5). A androginia sinalizava uma violação ao patriarcado: as bruxas “indicam um viés patriarcal que assevera a ‘antinaturalidade’ de mulheres com poder.”⁶⁶ (Salkeld, 1993, p. 111). Sua caracterização, baseada em Scot, é também convencional, incluindo “*familiars* [animais mágicos], submissão a Hécate, feitiços, poções, vaticínio, e conjuração bem-sucedida.”⁶⁷ (Neely, 2004, p. 58).

Às bruxas, com sua capacidade de prever o futuro, pode-se atribuir uma “loucura profética”. Pélbart (1989, p. 24) traz a classificação proposta por Sócrates de uma Loucura Divina dividida nas “quatro espécies seguintes, correspondentes, cada uma delas, a uma divindade específica: a loucura profética (Apolo), a ritual (Dionísio), a poética (as Musas) e a erótica (Afrodite)”. Oráculos, com seus enunciados ilógicos, seriam então uma manifestação explícita de uma forma de loucura, associada no mundo grego a uma divindade ironicamente também ligada à beleza e à ordem. A natureza do Oráculo de Delfi estava atada à indeterminação semântica: “Muitos acadêmicos atuais rejeitam seus supostos poderes como fundados na sorte, autoengano, manipulação política, ou na espécie de ambiguidade calculada que deslocava a responsabilidade sobre os ombros dos intérpretes, como amiúde ocorre no mundo da profecia.” (Broad, 2007). E assim é em *Macbeth*, o protagonista chama as bruxas de “imperfect speakers” (1.3.68) no primeiro encontro e, selada sua sorte, vaticina: “And be these juggling fiends no more believed / That palter with us in a double sense” (5.10.19-20).⁶⁸

Os ingredientes da poção “mágica” das bruxas na peça são os mais extravagantes imagináveis: “Liver of blaspheming Jew [...] Finger of birth-strangled babe” (4.1.26, 30)⁶⁹. Há razões, no entanto, para acreditar que a magia de oráculos e bruxas, tanto na Grécia Antiga quanto na Inglaterra do autor, nada tinha de sobrenatural e estava fundada no conhecimento de plantas, especialmente as da família das solanáceas.

Estas plantas inebriantes eram principalmente o meimendo, *Hyoscyamus albus* e *H. niger*; beladona, *Atropa belladonna*; e mandrágora, *Mandragora officinarum*. Todas as quatro espécies têm longa história de uso como

alucinógenos e plantas mágicas conectadas à feitiçaria, à bruxaria e à superstição. A reputação extraordinária destas plantas se deve primordialmente à bizarra psicoatividade que elas possuem.⁷⁰ (Schultes, Hoffmann e Rätsch., 1998, p. 86)

Os “vapores mefíticos” que propiciavam a loucura profética da pitonisa em Delfi não deixaram de ser associados aos alcaloides de tropano do meimendro – que é ainda o veneno que mata o Hamlet pai. “Já foi sugerido que as sacerdotisas no Oráculo de Delfi faziam suas enunciações proféticas enquanto intoxicadas com a fumaça de sementes de meimendro.”⁷¹ (Schultes, Hoffmann e Rätsch., 1998, p. 86). Já a mandrágora faz uma aparição em *Macbeth*, de modo que é o próprio autor que a associa à bruxaria. Seu encontro com as Weïrd Sisters se parece tanto com loucura que Banquo se pergunta: “Were such things here as we do speak about? / Or have we eaten on the insane root / That takes the reason prisoner?”⁷² (1.3.81-3).

Logo após a morte de Duncan, Lady Macbeth faz sua própria profecia: “These deeds must not be thought / After these ways: so, it will make us mad.” (2.2.31-2), e repreende o esposo “Why, worthy thane, / You do unbend your noble strenght to think / So brain-sickly of things.” (2.2.42-4).⁷³ Que conclusão devemos tomar sobre o protagonista, ele enlouquece ou não? Na iminência da batalha que o depõe, os relatos são de que “Some say he’s mad, others that lesser hate him / Do call it valiant fury”⁷⁴ (5.2.13-4). Palavra do léxico clássico da loucura em Shakespeare, “fúria” sugere o estado de húbris, a confiança exacerbada que “incita os heróis da tragédia grega a se revoltarem contra as ordens divinas, [o] que acaba provocando a *nêmesis*, ou seja, a indignação dos deuses” (Moisés, 1982, p. 278) – *nêmesis* cujo instrumento, na peça, é Macduff.

Sua húbris talvez não seja o bastante para determinar um estado patológico, mas Macbeth é, das três peças analisadas, o único personagem que, para além de qualquer dúvida, sofre de alucinações. No caminho até os aposentos de Duncan, ele alucina uma adaga lhe conduzindo, e questiona a própria sanidade: “art thou but / A dagger of the mind, a false creation / Proceeding from the heat-oppressèd brain?”⁷⁵ (2.1.33-5). Depois de cometido o crime, o herói trágico tem uma alucinação auditiva: “Methought I heard a voice cry ‘Sleep no more / Macbeth does murder sleep’”⁷⁶ (2.2.33-4). Ressalvada a possibilidade de fenômenos sobrenaturais no contexto ficcional, a alucinação mais espetacular de Macbeth é o fantasma de Banquo, que só ele vê, mas não os demais circunstantes – como ocorre a Hamlet e sua mãe. Assim como faria sua esposa mais adiante, o usurpador, num estado de perturbação psíquica, dá indicações de culpa: “Thou canst not say I did it. / Never shake thy gory locks at me.”⁷⁷ (3.4.49-50). Lady Macbeth tenta tranquilizar os convidados: “The fit is momentary; [...] You shall offend him and extend his passion.”⁷⁸ (3.4.54, 56), usando mais um termo, “paixão”, do vocabulário clássico da loucura. Ela associa explicitamente uma alucinação à outra: “This is the air-drawn dagger which you said / Led you to Duncan.”⁷⁹ (3.4.61-2), e o repreende pela insanidade temporária: “What, quite unmanned in folly?”⁸⁰ (3.4.72). Macbeth tenta se justificar apontando uma “strange infirmity”⁸¹ (3.4.88), alegando loucura

para pretextar a loucura. O adjetivo *strange* (estranho) aparece dezessete vezes em *Macbeth*, e dá o tom da peça. Também há que se considerar as alucinações que Macbeth tem por indução das bruxas, seja por feitiçaria ou alcaloides. No filme *Macbeth* (1971) de Roman Polanski, após a sugestão de uma das bruxas, “Say if thou’dst rather hear it from our mouths / Or from our masters.”⁸² (4.1.78-9), o tirano de Jon Finch é visto bebendo de um enorme cálice.

Macbeth, não obstante, escapa ao escrutínio das nossas fontes, que examinam antes a loucura de sua rainha e instigadora. Na abertura do quinto ato, ela é vista num episódio de sonambulismo – “um sintoma de loucura entre muitos”⁸³ (Salkeld, 1993, p. 112) – em que tenta limpar o sangue de suas mãos – “Out, damned spot! Out I say!”⁸⁴ (5.1.33) – e praticamente confessa todos os crimes do casal real da Escócia – “Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him?” (5.1.36-8), “Banquo’s buried; he cannot come out on’s grave” (5.1.54-5).⁸⁵ Há paralelos entre sua loucura e a de Ophelia, ela “ocorre após uma ausência do palco. É apresentada como uma ruptura abrupta com aparições anteriores, nas quais ela basicamente estava no controle de si mesma e dos acontecimentos, e é introduzida por um observador em cena.”⁸⁶ (Neely, 2004, p. 56-7). Também as falas da rainha, parte de um diálogo imaginário com o marido, têm um caráter “citado”, “Mas é menos comunitário e temático, mais pessoal e psicológico que o de Ophelia.” (2004, p. 57). Enquanto Ophelia se expressa em canções, a loucura de Lady Macbeth é (como de costume) toda em prosa. Ela, entretanto, também recorre a lugares-comuns: “Hell is murky” (5.1.34); e rimas: “The Thane of Fife had a wife” (5.1.40).⁸⁷ Como Ophelia, ela comete o suicídio: “as ‘tis thought, by self and violent hands / Took off her life”⁸⁸ (5.11.36-7), e igualmente representa um perigo político, desta vez iniciado por sua própria agência: sua “loucura se traduz em uma metáfora para a desordem corporativa, sua presença em cena se torna um perigoso símbolo político.”⁸⁹ (Salkeld, 1993, p. 112).

Outro paralelo que se pode traçar é entre Lady Macbeth e as bruxas: “Por meio da representação do sonambulismo de Lady Macbeth e da presença das bruxas, a peça introduz uma nova forma de distração feminina e um novo contexto para lê-la.”⁹⁰ (Neely, 2004, p. 56). Assim como as feiticeiras, a rainha é uma mulher com poder, portanto antinatural, e por isso é dramaticamente punida: “O poder corrompe e [...] o poder feminino corrompe a femininidade. Homens se tornam heróis trágicos, enquanto as mulheres são reduzidas a alienígenas grotescos e assustadores.”⁹¹ (Salkeld, 1993, p. 111). Enquanto as bruxas eram renegadas e assim permanecem, o poder de Lady Macbeth atrai sua derrocada e sua morte.

A loucura de Lady Macbeth está relacionada com um contraste entre o fisiológico e o espiritual. “O médico explicitamente lê o estado de Lady Macbeth como desespero religioso que é resultado da culpa – nos termos de Bright, causado por um senso de pecado em vez de melancolia natural.”⁹² (Neely, 2004, p. 57). Diz o personagem que “This disease is beyond my practice [...] More needs she the divine than the physician.”⁹³ (5.1.56, 71). Não obstante, essa separação é frágil, mesmo no período, que já conhecia, de certa forma, o que chamamos hoje de manifestação somática: “em Bright, como em Burton, perturbações em

uma parte fluem para as outras. Burton atribui o sonambulismo à imaginação adoecida, mas traça todas as maneiras nas quais a imaginação, o corpo, a mente e a alma podem infectar uns aos outros...”⁹⁴ (Neely, 2004, p. 57).

5. Rei Lear

Como em *Hamlet*, em *Rei Lear* temos um par de personagens que enlouquecem, um de fato e outro por estratagemas. Também se repetem as associações da loucura com o natural, com o sobrenatural, e particularmente com crise política. A ação principal da peça é desencadeada pela divisão do reino, que põe em risco não só a soberania como o próprio sistema político. Quando Lear pune a filha caçula pela recusa à adulação, outro ato político desastrado, o fiel Kent o repreende diretamente, imputando loucura: “Lear is mad.”⁹⁵ (1.1.146). Muitas mortes após, o reino recai a Edgar para ser reconstruído do zero, um pouco como a Dinamarca recai a Fortimbras. Salkeld (1993, p. 101, ênfase no original) observa que “a peça é similar a outras tragédias do período, como *The Spanish Tragedy*, *Hamlet* e *The Duchess of Malfi*, que podem ser lidas como alegorias do colapso da monarquia dinástica e a emergência de uma nova concepção *burguesa* e individualista do Estado e do sujeito.”⁹⁶ Embora não seja o governante ao fim da peça, Edmund é quem simboliza a nova ordem, e Lear encarna em si o colapso da velha. Como a loucura do rei é um acréscimo shakespeariano em relação à fonte, a peça anônima *King Leir*, pode-se interpretá-la como um ato político do dramaturgo, que assim condena qualquer heterodoxia ante seu novo monarca, James I, ele mesmo comprometido com o próprio absolutismo. O tema da divisão de um reino tem um antecedente na peça *Gorboduc* (1561), de Thomas Norton (1532–1584) e Thomas Sackville (1536–1608). A peça “explicitamente dramatiza a rebelião como irracionalidade e a guerra civil como uma forma de loucura corporativa que deriva de dissenso e conflito no nível mais alto da sociedade...”⁹⁷ (Salkeld, 1993, p. 82). A associação entre loucura e perturbações políticas era arraigada na sociedade inglesa.

A descida do protagonista rumo à insanidade é contrastada com a fúria da natureza, à qual ele é exposto quando tem abrigo negado pelas duas filhas. Lear é descrito “Contending with the fretful elements”⁹⁸ (3.1.3). E ele mesmo vê em sua própria mente uma tempestade: “This tempest in my mind / Doth from my senses take all feeling else / Save what beats there. Filial ingratitude!”⁹⁹ (3.4.12-4). Cordélia compara a loucura do pai ao mar revolto: “As mad as the vexed sea”¹⁰⁰ (4.3.2).

O conteúdo sobrenatural de *Lear* tem um registro diferente das peças anteriores, ele é patentemente falso, consubstanciado na possessão forjada de Poor Tom. Nisso a peça está alinhada com o discurso de seu vilão Edmund, que rejeita explicações metafísicas: “This is the excellent foppery of the world, that when we are sick in fortune – often the surfeits of our own behavior – we make guilty of our disasters the sun, the moon, and stars, as if we were villains on necessity, fools by heavenly compulsion...”¹⁰¹ (1.2.115-9). Também está alinhada,

conforme já comentado, com sua fonte anti-católica, Samuel Harsnett, que combatia a crença em possessão e exorcismo. Greenblatt (1992, p. 106) salienta que “Exorcismos, argumenta Harsnett, são peças teatrais, no mais das vezes tragicomédias, que astutamente escamoteiam sua inautenticidade teatral.” E complementa que os exorcistas atuam “como profissionais conscientes de si, e os endemoninhados [...] como amadores sutilmente incorporados à dramaturgia demoníaca.”¹⁰² (Greenblatt, 1992, p. 107). Assim, a performance de Edgar como Poor Tom é teatro dentro do teatro sobre uma forma de teatro. Em *Lear* não há cena de exorcismo, mas Shakespeare as inclui, em registro metateatral e satírico, em *The Comedy of Errors* e *Twelfth Night*.

Vítima da velhacaria do meio-irmão, Edgar precisa refugiar-se em um disfarce, e escolhe aquele mais distante de sua condição aristocrática, o de louco mendicante

Whiles I may scape
I will preserve myself, and am bethought
To take the basest and most poorest shape [...]
The country gives me proof and precedent
Of Bedlam beggars, who, with roaring voices, [...]
Sometimes with lunatic bans, sometimes with prayers,
Enforce their charity. “Poor Turlygod, poor Tom.”¹⁰³
(2.2.168-83)

Poor Tom se diz repetidas vezes perseguido por um terrível demônio (*foul fiend*), e elenca uma série deles, extraídos de Harsnett: Flibbertigibet, Smolking, Modo, Mahu, Obidicut, Hobbididence, Frateretto e Hoppedance. A origem de suas vicissitudes ele atribui a uma infração sexual, e também social: “A servingman, proud in heart and mind, [...] served the lust of my mistress’ heart and did the act of darkness with her...”¹⁰⁴ (3.4.79-89). Neely (2004, p. 60) comenta que

a fala louca de Tom é um pastiche de fragmentos citados, mas seu discurso incorpora vozes culturais de uma inflexão diferente das de Ophelia ou Lady Macbeth. Sua fala comporta fragmentos de canções – “Through the sharp hawthorn blows the cold wind” – nacos de romance – “But mice and rats, and such small deer / Have been Tom’s food for seven long year” – comandos formulaicos e ditos proverbiais – “obey thy parents; keep thy word’s justice”, “Keep thy foot out of brothels, thy hand out of plackets...”

^{105 106}

Além de na fala, a loucura de Poor Tom está inscrita no corpo: “My face I’ll grime with filth, / Blanket my loins, elf all my hairs in knots, / And with presented nakedness outface / The winds and persecutions of the sky.”¹⁰⁷ (2.1.172-4). Sua nudez faz Lear ver nele o “homem desacomodado”: “thou art the thing itself”¹⁰⁸ (3.4.100), em mais uma associação da loucura com verdades superiores. Também Lear se despe em seu desvario:

É na imagem do corpo nu que o Lear ensandecido e o bedlamita Edgar significam sua loucura. Ao despir o corpo da indumentária, eles o despojam de seu poder de representar a subjetividade oficial seja de rei ou nobre. [...] A exibição de seus corpos é assim o meio pelo qual a representação da loucura é alcançada.¹⁰⁹ (Salkeld, 1993, p. 109).

Apesar de situar a loucura no corpo, a peça faz poucas referências à teoria humoral. O corpo é evidenciado na peça para além do tópico da loucura, na fornicção de Gloucester – “good sport in his making”¹¹⁰ (1.1.22) –, na tortura de Kent no cepo, nos olhos arrancados de Gloucester, ou nas falas misóginas de Lear – “Down from the waist they are centaurs, / Though women all above”¹¹¹ (4.5.121-2). Spurgeon (2014 [1935], p. 339) percebe na peça uma “imagem geral ‘em suspensão’, mantida constantemente na nossa frente, principalmente por meio dos verbos usados, mas também em metáforas, de um corpo humano em movimento agonizante, puxado, torcido, espancado, perfurado [...] estraçalhado na roda de tortura”.

Já se tornou senso comum a interpretação de que Lear já não estava em seu juízo perfeito quando concebeu seu experimento político. Regan tem seus próprios motivos ao julgar o pai, mas acerta ao observar sobre a “infirmity of his age”¹¹² (1.1.292). A palavra “demência”, que por extensão é sinônimo popular de loucura, denota a progressiva perda das faculdades mentais na velhice. A loucura do velho rei vai se instalando gradativamente, pontuada de observações de outros personagens e dele mesmo. Quando Lear vê seus privilégios negados, sua indignação assume ares de confusão mental: “Does any here know me? This is not Lear. [...] Who is it that can tell me who I am?”¹¹³ (1.4.208, 212). Ele mesmo percebe seu declínio, e pede para ser poupado da loucura: “O let me not be mad; not mad, sweet heaven. Keep me in temper. I would not be mad.”¹¹⁴ (1.5.45-6). E em determinado momento é difícil determinar se o sentido de *mad* é esvaziado (“colérico”) ou pleno (“louco”): “I prithee, daughter, do not make me mad.”¹¹⁵ (2.2.391). Seu temor vai se tornando certeza: “O Fool, I shall go mad.” (2.2.459); “My wits begin to turn.” (3.2.67).¹¹⁶ A dado momento, Kent afirma que “His wits begin t’unsettle.” (3.4.152), e mais adiante que “His wits are gone.” (3.6.45).¹¹⁷ Já as filhas dele caçom: “[he] must needs taste his folly” (2.2.463), “the lunatic King” (3.7.45),¹¹⁸ e Albany acusa ambas pelo fato: “A father, and a gracious agèd man [...] have you madded.”¹¹⁹ (Q 4.2.40, 42). O que se pode observar, em relação às outras peças analisadas, é o predomínio da palavra *mad* e derivações, e a tendência de falar sobre a loucura sem eufemismos, como aqueles usados para Ophelia ou Lady Macbeth.

Apesar de expressar mais de uma vez seu desejo de que a loucura não se instale – “Oh, that way madness lies; let me shun that”¹²⁰ (3.4.21) – Lear, de uma maneira um bocado similar ao que ocorre a Ophelia, “Despido de todo vestígio de sua prévia subjetividade [...] é forçado a buscar refúgio em outra posição na ordem social. [...] Lear não tem para onde ir que não seja a loucura.”¹²¹ (Salkeld, 1993, p. 106). Uma das maneiras em que a loucura lhe serve é permitindo a ele se encastelar na posição de vítima. Neely (2004, p. 63) observa que “sua loucura

se torna auto-permissiva, agressiva e satírica, e ele fica obcecado com os males cometidos contra ele.”¹²² Um dos episódios de sua autocomiseração é o julgamento simulado das filhas, outro elemento metateatral da peça – “Lear concebe dramas culturais alucinatórios nos quais é tanto narrador quanto participante. [Ele] se defende da culpa agindo como promotor” (2004, p. 63). Lear, antes de falecer, é curado, “com remédios convencionais, convencionalmente aplicados por um médico – medicina herbal, sono, trajes limpos e música” (2004, p. 63), e nisso é singular dentre os “loucos” apresentados.

6. Conclusão

Buscamos apresentar do modo mais abrangente possível as representações da loucura em *Hamlet*, *Macbeth* e *Rei Lear*. Ophelia e Lear têm seu juízo afetado quando as circunstâncias de suas vidas mudam abruptamente. Para eles, a loucura é o único refúgio. Lady Macbeth é levada ao sonambulismo pela culpa, e a sanidade de seu marido pode ser posta em questão. A de Hamlet também é ambígua, e seu expediente de contrafazer a loucura não lhe rende bons resultados, ao contrário do que se dá com Edgar, que escapa à perseguição injusta e se torna rei. Para Ophelia e Lady Macbeth, o desarranjo mental redundava em suicídio. A loucura se manifesta reiteradamente em alguns *loci* diferentes: no corpo, na fala, na natureza e no sobrenatural. Há uma ligação estreita, nas peças e no contexto histórico, entre loucura e turbulência política. Vimos ainda a importância da medicina humoral na percepção renascentista da loucura, e exploramos o léxico a ela relacionado. Também se destaca o processo contemporâneo de secularização e medicalização de fenômenos que se criam sobrenaturais, que influenciou e foi influenciado pelo teatro, inclusive o de Shakespeare.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS: Não se aplica

Notas finais

1. Todas as citações de Shakespeare são de The Oxford Shakespeare (2005). Os trechos das peças em português, fornecidos em nota, foram extraídos de A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca, tradução de Afonso (Shakespeare, 2019), de A Tragédia de Macbeth/The Tragedy of Macbeth, tradução de Raffaelli (Shakespeare, 2016) e de Rei Lear, tradução de Fernandes (Shakespeare, 1997). As citações em português de obras teóricas estrangeiras foram traduzidas pelo autor do artigo.
2. “most management of mad persons in early modern England and in theatrical representation between 1576 and 1632 takes place within the family and local community.”
3. “Each play introduces innovative representations of madness. These representations enable the plays’ transformation of their Latin models (Terence,

Plautus, Seneca) into English drama.”

4. “the primary impact of cultural debates that discredited possession, exorcism, and witchcraft was to encourage the secularization and medicalization of distracted subjects, separating them off from the supernatural and theological.”
5. “The madness in Greek tragedy took the form of ecstatic states evoked in such terms as ‘frenzy’, ‘anger’ and ‘fantasy’. [...] Latin writers contributed the terms ‘fury’, ‘rage’, ‘fancy’, ‘imagination’, ‘fool’ and ‘folly’ to the literary language of madness...”
6. “The humoral and ecstatic vocabularies fused and hybridized...”
7. “develop further the representations of distraction in Kyd and his successors by inventing a new language through which madness can be voiced.”
8. “it calls up early modern attitudes toward madness as a temporary derailing...”
9. “is often figurative and can include almost any excessive expression of emotion: anger, especially, but also lust, jealousy, folly, stupidity.”
10. “took up the possibility that Shakespearean madness might contribute to the philosophical power of the plays. So madness has been regarded not in opposition to reason but as a kind of superior rationality, an insanity close to genius...”
11. “the unambiguous wisdom of the madman who sees the truth...”
12. Seguimos o texto do Fólio.
13. “The play’s crisis of sovereignty is marked by a power vacuum created by the death of Old Hamlet. [...] The fear and uncertainty with which the play begins stems from the crisis of sovereignty figured in the regicide.”
14. “prenuncia alguma estranha erupção em nosso Estado.”
15. “Há algo podre no reino da Dinamarca.”
16. “privar-te de tua soberania da razão, e arrastar-te à loucura?”
17. “agora vejo aquela nobre e mui soberana razão, como doces sinos tocados fora do compasso e estridentes”
18. “madnes as it were thrusts reason from its imperiall throne.”
19. “eu poderia um conto revelar do qual a mais leve palavra rasgar-te-ia a alma, congelaria teu sangue jovem, faria teus dois olhos, como estrelas, saltarem de suas esferas, teus cachos alinhados e compostos se desfazerem e cada um dos cabelos eriçar-se”
20. “Ai, como estás tu, que voltas teu olho ao vazio e com o ar incorpóreo manténs discurso? Tua alma parece querer sair, furiosa, pelos olhos, e, qual soldados pegos dormindo pelo alarme, teu assentado cabelo, como fora vida em partes inanimadas, eriça-se, e mantém-se em pé.”
21. “o lugar em si põe ideias de desespero, sem mais motivo, em todo cérebro que olha tantas braças mar adentro e o ouve rugir lá embaixo.”
22. “Louco como o mar e o vento, quando ambos disputam qual é o mais poderoso.”
23. “minha fraqueza e melancolia”
24. “Whether Hamlet ought not to be found lunatic or insane can never be legally determined.”
25. “‘reasoning melancholic’ whose condition could equally degenerate into full insanity or be restored to normality.”
26. “Medical and psychiatric categories are applied to fictionally constructed

characters without taking into account important historical, linguistic and cultural differences.”

27. “Quão aborrecidos, antiquados, banais e improfícuos me parecem todos os usos deste mundo!”
28. “for gentlemen and tragic heroes....”
29. “Why is it that all those who have become eminent in philosophy or politics or poetry or the arts are clearly melancholiacs, and some of them to such an extent as to be affected by diseases caused by the black bile?”
30. “Ser ou não ser, eis a questão”, “Morrer, dormir”, “Porventura sonhar”
31. “que o Eterno não houvesse fixado seu cânone contra o autoextermínio!”
32. “Freud’s recognition of Hamlet’s intense attachment to his mother was, apparently, important to his discovery of the Oedipus complex, or, at least, to his conviction of its central position in a person’s development.”
33. “por mais estranho ou esquisito que eu me mostre, já que eu, porventura, daqui em diante acharei adequado usar uma disposição extravagante”
34. “então, sem mais circunstância qualquer, defendo ser apropriado que nos cumprimentemos e nos separemos. Vós conforme vossos afazeres e desejos vos indiquem, uma vez que todo homem tem afazeres e desejos, tal como é; e de minha própria pobre parte, vejam bem, eu irei rezar.” “Estas são apenas palavras desvairadas e rodopiantes, milorde.”
35. “his speech, although witty, savage, and characterized by non-sequiturs and bizarre references [...] He uses proverbs and puns [...] His feigning, which most often takes the form of satiric attack, is viewed as politically dangerous (which it is).”
36. “Excelentemente, és um ‘peixeiro.’”
37. “entretanto, ele não me reconheceu de início, disse que eu era um peixeiro. ‘Stá muito mal, muito mal’
38. “Sim, senhor, que absorve a proteção do rei, suas recompensas, suas autoridades. [...] Quando ele precisar do que acumulaste, não precisa mais do que te comprimir, e, esponja, estarás seco novamente.” “Eu não te entendo, milorde.”
39. “Um homem pode pescar com a minhoca que comeu de um rei, e comer do peixe que se alimentou dessa minhoca.” “Que queres dizer com isso?” “Nada além de mostrar como um rei pode fazer sua excursão através das entranhas de um mendigo.”
40. “lorde Hamlet, com seu gibão todo desamarrado, chapéu nenhum sobre a cabeça, suas meias soltas, sem suspensório, e arriadas até o tornozelo, pálido como sua camisa, seus joelhos batendo um contra o outro, e com um aspecto tão lamentoso em sua expressão como se tivesse escapado do inferno para falar de horrores, põe-se ele diante de mim.” “Louco por teu amor?”
41. “Embora isso seja loucura, ainda há aí método.”
42. “Quão prenes às vezes são suas respostas! Uma felicidade que a loucura muitas vezes atinge, a qual a razão e a sanidade não poderiam tão prosperamente expressar.”
43. “turbulenta e perigosa insanidade” “nem o que ele falou, embora lhe faltasse forma um pouco, parecia loucura.”
44. “não é loucura o que proferi; põe-me à prova”
45. “Senhor, eu não posso. [...] Dar-te uma resposta sã, meu juízo ‘stá adoecido”
46. “Quem o faz, então? Sua loucura. Se assim for, Hamlet é da facção que é agravada;

sua loucura é inimiga do pobre Hamlet.”

47. “Eu não falarei com ela.”
48. “Ela ‘stá insistente, de fato perturbada [...] diz coisas incertas, que contêm apenas meio sentido. Seu discurso é nada, no entanto o uso disforme dele move os ouvintes a tentar entendê-la. Eles tentam adivinhar, e ajuntam as palavras adequadas a seus próprios pensamentos”
49. “ela pode espalhar conjecturas perigosas”
50. “Ele ‘stá morto e não volta, moça [...] Que lamentado até o túmulo não foi, / Com prantos de veros amores.”
51. “Amanhã é dia de São Valentim” “Antes de me tombares, / Prometeste-me casamento. / Assim teria eu feito, por aquele sol, Não vieras tu a meu aposento.”
52. “is characterized by fragmentation, repetition, and most importantly by what I will call “cultural quotation” [...] The mad are ‘beside themselves’ [...] so their discourse is not entirely their own.”
53. “Pobre Ofélia, apartada de si mesma e de seu melhor julgamento”
54. “Este nada é mais do que conteúdo.” “Melancolia e aflição, sofrimento, o próprio inferno, ela transforma em encanto e beleza.”
55. “rue or herb of grace signifies repentance [...] daisies signify (unrequited) love [...] rosemary for remembrance and pansy for thoughts [...] fennel was associated with flattery [...] violets signifying fidelity or columbines signifying infidelity.”
56. “um ramo invejoso se quebrou, quando abaixo vieram seus troféus florais e ela mesma ao regato choroso.”
57. “distinction between calculated suicide, a religious sin and a civil crime (felo-de-se), and insane self-destruction (non-compos mentis). [...] Madness, however, rendered suicide innocent and permitted conventional inheritance and Christian burial.”
58. “Oh, nação miserável! / Com um tirano usurpador, o cetro ensanguentado, / Quando verás teus dias de sanidade de novo”
59. “Se puderes, doutor, analisa / A água de minha terra, encontra sua doença, / Purga-a para que a saúde anterior retorne”
60. “the strategic part in motivating this act of subversion is given to the women in the play.”
61. “A noite foi tremenda [...] ouviram lamentos, estranhos gritos de morte [...] A ave obscura / Clamou a noite inteira. Dizem mesmo que a Terra / Tinha febre e chegou a tremer.”
62. “Um falcão que voava altaneiro / Foi caçado e morto por uma coruja rateira.” “E os cavalos de Duncan, [...] Tornaram-se selvagens, romperam suas baias e fugiram” “Disseram que se devoraram.”
63. “Quem são essas [...] Não parecem habitantes da Terra, / Estão mesmo aqui?”
64. “Esse incitamento sobrenatural / Não pode ser mau, não pode ser bom.”
65. “poderiam ser mulheres, / Embora suas barbas me impeçam de interpretar / O que de fato sejam.”
66. “indicate a patriarchal bias which asserts the ‘unnaturalness’ of women with power.”
67. “familiar, submission to Hecate, spells, potions, fortune-telling, and successful conjuring”

68. “tagarelas imperfeitas” “E sejam essas aparições equívocas não mais críveis, / Pois nos enganam com seu duplo sentido”
69. “Fígado de judeu blasfemo” “Dedo de nenê estrangulado no parto”
70. “These inebriating plants were mainly Henbane, *Hysciamus albus* and *H. niger*; Belladonna, *Atropa Belladonna*; and Mandrake, *Mandragora officinarum*. All four species have long histories of use as hallucinogens and magic plants connected with sorcery, witchcraft, and superstition. The extraordinary reputation of these plants is due primarily to the bizarre psychoactivity that they possess.”
71. “It has been suggested that the priestesses at the Oracle of Delphi made their prophetic utterances while intoxicated with the smoke from Henbane seeds.”
72. “Aconteceram tais coisas de que falamos? / Ou comemos da raiz da insanidade, / Que faz a razão prisioneira?”
73. “Tais coisas não podem ser pensadas / Dessa maneira. Isso nos levará à loucura”
“Ora, valoroso chefe, / Subjugar sua nobre força meditando sobre / Coisas tão doentias”
74. “Dizem que está louco; outros que menos o odeiam / Chamam a isso fúria valente”
75. “Ou és só / Uma adaga da mente, uma falsa criação, / Oriunda do cérebro oprimido pela angústia?”
76. “Pensei ouvir uma voz a gritar: ‘Não durma mais: Macbeth matou o sono!’”
77. “Não podes acusar-me de tê-lo feito; nunca sacudas / Tuas mechas sangrentas diante de mim!”
78. “O ataque é momentâneo; [...] Poderão ofendê-lo e agravar sua exaltação.”
79. “Isso é a adaga desenhada no ar que você disse / Que o levou a Duncan.”
80. “O quê, tão pouco homem na loucura?”
81. “estranha enfermidade”
82. “Diga se preferes ouvi-lo de nossas bocas, / Ou de nossos mestres?”
83. “one symptom of madness among many.”
84. “Fora, maldita mancha! Fora, digo eu!”
85. “Quem imaginaria que o velho tivesse tanto sangue nele?” “Banquo está enterrado, não pode sair de sua tumba.”
86. “occurs after an absence from the stage. It is presented as a sharp break with earlier appearances in which she has mostly been in control of herself and events, and is introduced by an onstage observer.”
87. “O inferno é tenebroso.” “O Chefe de Fife tinha uma esposa”
88. “Que pelas suas violentas mãos, ao que se pensa, / Tirou a própria vida”
89. “Lady Macbeth’s madness translates into a metaphor for corporate disorder, her presence on the stage becomes a dangerous political symbol.”
90. “Through the representation of Lady Macbeth’s somnambulism and the presence of witches, the play introduces a new kind of female distraction and a new context for reading it.”
91. “Power corrupts and [...] feminine powers corrupts femininity. Men become tragic heroes while women reduce to grotesque and frightening aliens.”
92. “The doctor explicitly reads Lady Macbeth’s state as religious despair that is the result of guilt – in Bright’s terms, caused by a sense of sin rather than natural melancholy.”

93. “Esta doença está para além da minha prática [...] Ela precisa mais de padre do que de médico.”
94. “in Bright, as in Burton, perturbations in one part flow elsewhere. Burton attributes night-walking to the diseased imagination, but he traces all the ways in which the imagination, the body, the mind, and the soul can infect one another...”
95. “Lear for louco”
96. “the play is similar to other tragedies of the period, like *The Spanish Tragedy*, *Hamlet*, and *The Duchess of Malfi*, which can be read as allegories of the collapse of dynastic monarchy and the emergence of a new bourgeois individualist conception of the State and the subject.”
97. “explicitly dramatises rebellion as irrationality and civil war as a kind of corporate madness which ensues from dissension and conflict as the highest level of society...”
98. “Lutando com o furor dos elementos”
99. “a tempestade da minha alma apaga em meus sentidos toda outra sensação senão a que dói aqui. Ingratidão filial!”
100. “louco como um mar de tempestade.”
101. “Eis a sublime estupidez do mundo; quando nossa fortuna está abalada – muitas vezes pelos excessos de nossos próprios atos – culpamos o sol, a lua e as estrelas pelos nossos desastres; como se fôssemos canalhas por necessidade, idiotas por influência celeste”
102. “as self-conscious professionals and the demoniacs [...] as amateurs subtly drawn into the demonic stage business.”
103. “Enquanto estou livre devo arranjar um meio de salvar minha vida. Estou resolvido a assumir a aparência mais vulgar e miserável [...] O lugar me oferece exemplos e modelos – os mendigos do hospício de Bedlam, com berros horripilantes [...] às vezes com imprecações lunáticas, outras com orações, forçam a caridade dos que encontram. Ser um pobre maltrapilho, um pobre Tom”
104. “Um servidor, de coração e espírito orgulhosos [...] atendia aos desejos lascivos do coração de minha senhora, realizando com ela o que se faz nas trevas.”
105. “O vento gelado continua a soprar pelos ramos do espinheiro” “Mas só ratos, camundongos / E mais bichinhos assim / Foram a comida de Tom / Por sete anos sem fim” “obedece a teus pais; cumpre sempre tua palavra” “não põe teu pé nos bordéis, tuas mãos nas saias”
106. “Tom’s mad speech is a pastiche of quoted fragments, but his discourse incorporates differently inflected cultural voices from those uttered by Ophelia or Lady Macbeth. His speech embeds song fragments – “Through the sharp hawthorn blows the cold wind” – bits of romance – “But mice and rats, and such small deer, I Have been Tom’s food for seven long year” – formulaic commandments and proverbial sayings – “obey thy parents; keep thy word’s justice,” “Keep thy foot out of brothels, thy hand out of plackets”...
107. “Sujarei meu rosto com estrume, enrolarei trapos na cintura, como os duendes darei nós nos meus cabelos e, expondo minha nudez, afrontar os ventos e as inclemências do céu.”
108. “tu és a própria coisa”
109. “It is in the image of the naked body that the crazed Lear and the Bedlamite Edgar signify their madresses. By stripping the body of its clothes, they divest it of its power to represent the authoritative subjectivity of either king or nobleman.

[...] The exhibition of their bodies is thus the means by which the representation of their madness is achieved.”

110. “não foi um desprazer confeccioná-lo.”
111. “Da cintura para cima são mulheres; da cintura para baixo são centauros”
112. “É um mal próprio da idade”
113. “Tem alguém aqui que me conheça? Este aqui não é Lear. [...] Alguém é capaz de dizer quem eu sou?”
114. “Não permita que eu fique louco, oh, louco não, céu bendito! Conserva a minha razão; eu não quero ficar louco!”
115. “Filha, eu te peço; não me faças enlouquecer.”
116. “Ó, Bobo, estou enlouquecendo.” “A minha razão começa a vacilar.”
117. “sua razão começa a vacilar.” “ele perdeu a razão.”
118. “tem que pagar por sua loucura.” “o Rei demente”
119. “Um pai, um homem afável e envelhecido [...] vocês o enlouqueceram!”
120. “Oh, esse é o caminho que conduz à demência; é preciso evitá-lo.”
121. “Stripped of every vestige of his former subjectivity, [...] he is forced to seek refuge in another position in the social order. [...] Lear has nowhere to go unless into his madness.”
122. “his madness grows self-authorizing, aggressive, and satiric and he remains obsessed with wrongs done him.” .

Referências

- BROAD, W. J. **The Oracle:** Ancient Delphi and the Science Behind Its Lost Secrets. Londres: Penguin, 2007.
- CRUZ, B. A.; LEMOS, F. C. S.; PIANI, P. P. F.; BRIGAGÃO, J. I. M.. Uma crítica à produção do TDAH e a administração de drogas. **Estudos de Psicologia**, Campinas, julho a setembro 2016. 289-292.
- CRYSTAL, B.; CRYSTAL, D.. **Shakespeare's Words:** A glossary and language companion. Londres: Penguin Books, 2002.
- FOUCAULT, M. **História da Loucura.** Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FREUD, S. **Luto e Melancolia.** Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.
- GREENBLATT, S. **Shakespearean Negotiations:** The circulation of social energy in Renaissance England. Berkley: University of California Press, 1992.
- HAMLET. Direção: Kenneth Branagh. [S.l.]: Warner Brothers. 1996.
- SILVEIRA, L. C.; ALMEIDA, A. A.; CARRILHO, C.. Os benzodiazepínicos na ordem dos discursos: de objeto da ciência a objeto gadget do capitalismo. **Saúde soc.**, São Paulo, 28, 2019. 107-120.
- LIDZ, T. **Hamlet's Enemy:** Madness and Myth in Hamlet. Nova York: Basic Books, 1975.
- LÍVIO, T. **História de Roma - Ab Urbe Condita.** Tradução de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1989.

- MACBETH. Direção: Roman Polanski. [S.l.]: [s.n.]. 1971.
- MOISÉS, M. **Dicionário de Termos Literários**. 3ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- NEELY, C. T. **Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture**. Nova York: Cornell University Press, 2004.
- PÉLBART, P. P. **Da Clausura Do Fora Ao Fora Da Clausura: Loucura E Desrazão**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SALKELD, D. **Madness and drama in the age of Shakespeare**. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- SCHULTES, R. E.; HOFFMANN, A.; RÄTSCH, C.. **Plants of the Gods: Their Sacred, Healing, and Hallucinogenic Powers**. Lucerna: MB-Service for Publishers, 1998.
- SHAKESPEARE, W. **A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca**. Tradução: Leonardo Afonso. São Paulo: Chiado, 2019.
- SHAKESPEARE, W. **A tragédia de Macbeth/The tragedy of Macbeth**. Tradução: Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Londres: Bloomsbury, 2016.
- SHAKESPEARE, W. **Rei Lear**. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- SHAKESPEARE, W. **The Oxford Shakespeare: The Complete Works**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- SPURGEON, C. **Shakespeare's Imagery and what it tells us**. Mansfield Centre: Martino, 2014 [1935].
- VICTORIA, U. O. Internet Shakespeare Editions. **The History of Hamlet**, 2024. Disponível em: <https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Belleforest_M/section/Chapter%20II/index.html>. Acesso em: 29 set. 2024.
- WILLIAMS, G. **Shakespeare's Sexual Language: a glossary**. Londres: Continuum, 1997.

Data de submissão: 25/11/2025

Data de aceite: 17/12/2025

Editora Responsável: Magali Sperling Beck