

**DA NAU DOS INSENSATOS AO CÍRCULO ANTROPOLÓGICO: A
OBRA DE ARTE EM *HISTÓRIA DA LOUCURA* DE MICHEL
FOUCAULT¹**

FROM *SHIP OF FOOLS* TO *ANTHROPOLOGY CIRCLE*: A WORK OF
ART IN *HISTORY OF MADNESS* OF MICHEL FOUCAULT

Walter Melo

Departamento de Psicologia da UFSJ

Doutor em Psicologia Social

pela UERJ (2005)

wmelojr@gmail.com

RESUMO

O presente artigo parte da seguinte pergunta: o pensamento encontra-se separado das funções estéticas? A possibilidade de se empreender um *pensamento-sensível* encontra um importante ponto de apoio na obra de Michel Foucault. Ao pensamento que se apresenta dissociado em nossa sociedade ocidental moderna, é contraposta a possibilidade de um paradigma estético para as elaborações teóricas. Partindo da emblemática frase *onde há obra, não há loucura* são trabalhadas questões relativas à separação da representação plástica e a referência linguística, numa articulação entre as concepções presentes em *História da Loucura* e *As Palavras e as Coisas*.

PALAVRAS-CHAVE: Michel Foucault, metodologia, arte, História da Loucura.

Introdução

¹ Trabalho apresentado durante o V Seminário Saúde e Educação: onde há obra, não há loucura, na Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ), no dia 25 de agosto de 2011.

No dia 20 de maio de 1961, Michel Foucault apresentou a sua tese *História da Loucura na Idade Clássica*, publicada em livro, no mesmo ano, por sugestão de Philippe Ariès. A banca para a tese de Foucault era composta por Henri Gouhier (presidente), Georges Canguilhem (relator) e Daniel Lagache. Sobre essa data, Canguilhem lembrou 30 anos depois: “se há em meu trabalho universitário um momento com que me sinta feliz, ainda hoje, e de que posso me envaidecer comigo foi o de ter sido o relator da tese de doutorado de Michel Foucault” (1994, p. 33). Quais os caminhos da tese de Foucault, que neste ano completa 50 anos? São muitos, sem dúvida. Citaremos três, mas poderíamos, com certeza, ampliar essa relação.

No campo da saúde mental foram diversas as reações, que vão da “defesa do saber psiquiátrico” (ROUDINESCO, 1994, p. 11), respeitosamente empreendida por Henri Ey; até o enfático debate produzido pela antipsiquiatria, exemplificado pela publicação inglesa do livro de Foucault, a pedido de David Cooper e Ronald Laing.

Na filosofia, podemos destacar três aspectos, dentre os muitos possíveis: o debate acerca do conhecimento como construção, que se faz contra obstáculos, que se encontra em Bachelard (1985; 1994); o pensamento por rupturas, advogado por Canguilhem (1972) e também por Bachelard; e a celeuma provocada sobre o *cogito cartesiano*, principalmente com Derrida (1994).

Na história, empreendeu mudanças de enfoque que o afasta da história dos “historiadores”, pois já não parte de um objeto e tenta resolver os problemas por ele colocados. Assim, Foucault aproxima-se das ideias da Escola dos Anales, pois inverteu a lógica ao partir de um problema e escolher um objeto que ajudaria a responder determinado questionamento (RAGO, 1995).

Nesta apresentação não abordaremos o livro *História da Loucura* por nenhum desses três caminhos. Nosso objetivo é analisar a utilização de obras de arte para se criar os argumentos presentes no livro. É claro que as perspectivas anteriormente citadas não serão esquecidas em nosso argumento de que *onde há obra, não há loucura* – frase emblemática de Michel Foucault, que se encontra no final do livro, na última página, do último capítulo:

A loucura em que a obra soçobra é o espaço de nosso trabalho, é o caminho infinito para triunfar sobre ela, é nossa vocação, misto de apóstolo e de exegeta. É por isso que pouco

importa saber quando se insinuou no orgulho de Nietzsche, na humildade de Van Gogh, a voz primeira da loucura. Só há loucura como instante último da obra – esta a empurra indefinidamente para seus confins; *ali onde há obra, não há loucura*; e no entanto a loucura é contemporânea da obra, dado que ela inaugura o tempo de sua verdade. No instante em que juntas, nascem e se realizam a obra e a loucura, tem-se o começo do tempo em que o mundo se vê determinado por essa obra e responsável por aquilo que existe diante dela (FOUCAULT, 2004, p. 530).

A contemporaneidade de loucura e obra, e os limites entre uma e outra, eis uma importante questão que *História da Loucura* nos apresenta. Mas esse é o problema colocado ou o objeto que nos faz pensar sobre uma questão? A partir dessa dúvida, temos que propor um problema e, talvez, a relação entre loucura e obra nos ajude a elucidá-lo. Coloquemos, assim, o seguinte problema: o pensamento é, necessariamente, dissociado do sentir, ou seja, o pensamento encontra-se separado das funções estéticas?

As obras de Michel Foucault estão repletas de referências artísticas. Em meio aos seus poderosos enunciados surgem referências a René Magritte, Charles Baudelaire, Vicent Van Gogh, Goya, Antonin Artaud, Velásquez, Hieronymus Bosch, Sebastian Brant, Franz Hals, Jorge Luis Borges e tantos outros. O pensamento, que se apresenta dissociado do sensível em nossa sociedade ocidental moderna, encontra sua maior referência em René Descartes: “A dúvida de Descartes desfaz os encantos dos sentidos, atravessa as paisagens do sonho, sempre guiada pela luz das coisas verdadeiras; mas ele bane a loucura em nome daquele que duvida, e que não pode desatinar mais do que não pode pensar ou ser” (FOUCAULT, 2004, p. 47). Ao utilizar tantas referências artísticas, Foucault demonstra a possibilidade de um *pensamento-sensível*, “um pensamento que faz do sensível seu suporte conceitual” (ARCOS-PALMA, 2006, p. 283).

Magritte, Velásquez, Borges

O pensamento de Foucault está, em grande parte, fundamentado nas artes e “põe em evidência os limites da linguagem e da representação” (ARCOS-PALMA,

2006, p. 283). Para tal, Foucault vai se embasar na pintura de René Magritte, principalmente em *Isto não é um cachimbo*².



Figura 1: René Magritte. *La trahison des images. (This is not a pipe)*. 1929. Óleo sobre tela, 62,2 x 81 cm – Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

Foucault compara essa versão de *Isto não é um cachimbo* a uma página de manual de botânica que, em sua simplicidade, nos apresenta uma imagem nomeada por um texto. Como um caligrama, “faz *dizer* ao texto aquilo que o desenho *representa*” (FOUCAULT, 1989, p. 22). O caligrama pretende dizer o mesmo duas vezes, pela imagem e pela palavra, criando amarras que costuram o visível e o dizível. E, nessa simplicidade lúdica, nesse mostrar que nomeia, o caligrama desfaz oposições presentes em nossa cultura.

Mas, ao contrário dos desenhos de botânica, Magritte nos desconcerta com a frase que parece negar a imagem. Assim, “um caligrama foi formado e, em seguida se descompôs” (FOUCAULT, 1989, p. 21). Esse desconcerto em nós, esse aparente desajuste na tela, ocorre pela relação que estabelecemos entre texto e imagem. Nesse ponto, Foucault vai dizer que se trata de uma relação que é estipulada de maneira *inevitável*, pois a palavra cachimbo nos remete a semelhança (e, aqui, esta palavra é importante) da imagem com um cachimbo: “Designar e desenhar não se superpõem” (p. 31).

Foucault nos apresenta, então, dois princípios que norteiam a pintura ocidental do século XV ao XX: a separação entre representação plástica e referência

² Ao analisar a série de pinturas de René Magritte a partir da relação entre a arte e a realidade, Virgínia Figueiredo (2005) intitula o seu ensaio por *Isto É um Cachimbo*. Com isso, não está negando a abordagem empreendida por Michel Foucault e nem instaurando uma incursão platônica. Partindo de Heidegger, a autora aponta a função que a arte possui de revelar, de maneira inédita, a realidade.

linguística; e a equivalência entre semelhança e laço representativo. Esses dois princípios abordam, respectivamente, a relação entre imagem e texto, e uma relação interna da imagem que a faz representar algo. No primeiro caso, temos uma ordem que estipula uma hierarquia, que pode tomar o caminho que vai da forma ao texto ou do texto à forma. No segundo caso, o silêncio das imagens afirma o óbvio, nos fazendo ver algo determinado: isto.

Em uma imagem, a semelhança nos faz reconhecer o que já estava presente. O isto é evidente. Mas, quando se aproxima imagem e texto, podemos afirmar que a proximidade, somada à semelhança da imagem, nos faz relacionar figura e palavra. Mas, quando o texto diz que isto não é aquilo, o silêncio da imagem é quebrado de maneira paradoxal: “Magritte dissociou a semelhança da similitude e joga esta contra aquela” (FOUCAULT, 1989, p. 60). Esse jogo de forças que anula o que poderia ser uma evidente semelhança provoca a abertura para uma rede de similitudes. Essas simulações se desdobram, pois o cachimbo, negado pelo texto, passa a negar a possibilidade da semelhança, não com este cachimbo, mas com qualquer cachimbo.

Nessa instigante análise, outros quadros de Magritte foram utilizados: *Representação*, *O Personagem Caminhando em Direção ao Horizonte*, *O Sedutor*, *O Incêndio*, *A Condição Humana*, *A Cascata*, *As Ligações Perigosas*, *Delcalcomania*, dentre outras. Destaquemos *Delcalcomania* pela importância em nossa discussão.



Figura 2: René Magritte. *Delcalcomania*. 1966. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm – Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

De acordo com Foucault (1989), esse quadro apresenta “o privilégio da similitude sobre a semelhança” (p. 63). Enquanto a semelhança iguala o corpo à cortina, numa única asserção, a similitude é plural, ampliada pelos jogos entre direita e esquerda, escondido e visível, recortado e relevo, o que está chapado e o que se estende: “A pintura está sem dúvida aí, nesse ponto onde vem se cortar na vertical um pensamento que está sob o modo da semelhança e das coisas que estão nas relações de similitudes” (p. 64). Esse tema é desenvolvido, na obra de Foucault, em *As Palavras e as Coisas*.

Na idade clássica, a semelhança ordenava o mundo, como se a representação fosse uma espécie de espelho do mundo. Nesse período, isto era aquilo, ou seja, o que se via representava exatamente o que se reconhecia. O saber era alicerçado pelas semelhanças do mundo. No entanto, já não estamos mais nesse tempo. Agora, por mais que tentemos uma acomodação entre o que se diz e o que se olha, existe “certa brecha na ordem das coisas” (FOUCAULT, 1995, p. 13), que impossibilita reduzirmos a imagem à palavra.

Nesse ponto, novamente as artes vêm nos auxiliar nas instigantes análises efetuadas por Michel Foucault. O primeiro capítulo de *As Palavras e as Coisas* inicia-se com uma pintura de Velásquez, *Las Meninas*, em que o pintor espanhol lança um verdadeiro “espetáculo-de-olhares” (FOUCAULT, 1995, p. 29): o pintor olha o modelo que pinta ou que vai começar a pintar; o espectador olha, mas não vê o quadro que se pinta; o modelo do pintor se coloca no exato ponto do espectador, tão invisível na tela quanto o quadro que dele se pinta; a infanta, ao centro, olha para o modelo; as duas damas de companhia, uma à direita e outra à esquerda, olham para a infanta; o pequeno rapaz que pisa levemente no cachorro, na extremidade direita, olha para o interior da tela; o anão para o exterior, para o modelo; atrás das damas de companhia, novamente uma pessoa olha para o interior da tela e outra para o exterior; e, ao fundo, na porta, um homem olha para toda a cena. Esse jogo de olhares nos oferece a relação entre o visível e o invisível.



Figura 3: Diego Velásquez. *La Familia de Felipe IV* ou *Las Meninas*. 1656. Óleo sobre tela, 3,18 x 2,76 m – Madrid, Museo Nacional del Prado.

Num primeiro momento, numa primeira mirada, podemos supor que se trata de um jogo simples, de uma singela reciprocidade de olhares, na qual “olhamos um quadro de onde o pintor, por sua vez, nos contempla” (Foucault, 1995, p. 20). Mas esse face a face oferece muito mais que um simples cruzamento de olhares. Nesse ponto, duas perguntas se fazem necessárias: Quem é o modelo? O espectador. E quem é o espectador? Agora, eu que olho a tela; depois, quem mais a observar. O modelo varia conforme cada espectador, ou seja, é sempre renovado a cada olhar. Da mesma forma, a tela que não se vê, também é sempre renovada, e o pintor começa ou continua um novo quadro a cada vez: “Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que transpassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito” (p. 21).

Para além da triangulação pintor-tela-espectador existem outros elementos que conferem ainda mais complexidade, dos quais destacaremos um: na parede, ao fundo da sala, estão dispostas várias telas, sem que possamos ver seus conteúdos, a não ser uma, melhor iluminada, em que enxergamos duas silhuetas na frente de uma cortina púrpura. Depois de descrever essa possível tela, Foucault se surpreende: “Mas não é um quadro: é um espelho” (1995, p. 23). O que surge nesse

espelho nos mostra o que o jogo triangular anteriormente descrito nos impede de ver. De todas as representações presentes, essa é a única que se deixa ver. No entanto, ninguém dirige o olhar a esse espelho. Podemos perceber algo mais: o espelho não reflete nada que se encontra na sala. Portanto, as silhuetas estão no exterior da tela, região invisível, mas que vê: lugar do espectador. Assim, a representação se liberta daquilo que representa. Livre “dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação” (p. 31).

A libertação daquilo que se representa, na qual isto não se identifica mais de maneira direta àquilo, faz com que René Magritte pergunte aos que negam ou estranham o enunciado *Isto não é um cachimbo* se, por acaso, podem encher o desenho com fumo. Magritte diz que o cachimbo pintado não é um cachimbo e continua a dizê-lo.



Figura 4: René Magritte. *La trahison des images*. (*Ceci continue de ne pas être une pipe*).1952. Nanquin sobre papel, 19 x 27 cm – Coleção Particular.

Com desenhos simples e enunciados de fácil apreensão, o pintor parece nos colocar numa espécie de aula, como se fôssemos crianças de uma escola primária ou, quem sabe, de um curso de alfabetização, na qual a professora escrevesse abaixo de um desenho esférico a palavra bola. Mas a aula de Magritte parece trazer embutida uma contradição. A fácil identificação do cachimbo faz com que a silenciosa imagem pudesse, em si, dizer muito a muitos, criando a (falsa) ideia de que se trata objetivamente de um cachimbo.

Para deixar bem clara a separação entre as palavras e as coisas, Magritte escreveu, abaixo do primeiro desenho, que não se trata de um cachimbo. Temos, aí, a partir do enunciado, três negativas do cachimbo ou três afirmações da

representação: a frase diz que o desenho acima não é um cachimbo; se analisarmos a frase de maneira isolada, ela também diz que não se trata de um cachimbo; e, a partir daí, fica evidente que, mesmo a figura vista isoladamente, também não é um cachimbo. De maneira resumida, Foucault afirma: “Em nenhum lugar há cachimbo” (1989, p. 34).

René Magritte ficou tão impressionado com a leitura de *As Palavras e as Coisas* que escreveu, em 23 de maio de 1966, uma carta ao filósofo francês, junto com reproduções de alguns quadros, dentre os quais *Isto não é um cachimbo*, no qual o pintor escreveu no verso: “o título não contradiz o desenho, ele o afirma de outro modo” (MAGRITTE *apud* FOUCAULT, 1989, p. 83).

A negativa de que o cachimbo desenhado se trata de algo tangível é, ao mesmo tempo, a afirmação de que o cachimbo é uma representação. Essa brecha entre as palavras e as coisas abre caminho para que o homem apareça como centro das atenções, da discursividade e das ciências: “Estranhamente, o homem – cujo conhecimento passa, a olhos ingênuos, como a mais velha busca desde Sócrates – não é, sem dúvida, nada mais que uma certa brecha na ordem das coisas, uma configuração, em todo o caso, desenhada pela disposição nova que ele assumiu recentemente no saber” (FOUCAULT, 1995, p. 13). Como o homem tem que se aprender, tem que se constituir como objeto de interesse, Magritte propõe a continuidade da aula, em formato de aula.



Figura 5: René Magritte. *Les deux mystères*. 1966. Óleo sobre tela, 65 x 80 cm – Bruxelas, Cortesia Galerie Isy Brachot.

Na última versão de *Isto não é um cachimbo*, Magritte faz o mesmo desenho e escreve a mesma legenda, só que num quadro-negro. Temos, assim, “a continuação didática de um discurso” (FOUCAULT, 1989, p. 34). Se apreendermos *Isto não é um cachimbo* não como um quadro ou quadros isolados, mas como uma série discursiva, temos, ao final (e, talvez, desde o início), o espectador como o homem que apreende sua humanidade, que a vislumbra na brecha instaurada entre as palavras e as coisas.

Os espectadores (nós) são (somos) colocados num “espaço escolar” (FOUCAULT, 1989, p. 35), que nos mostra um desenho com a forma de um cachimbo. Nesse espaço representacional, por excelência, a imagem parece nos dizer, sozinha e silenciosamente, que *isto é um cachimbo*. Nessa tentativa de “estabilizar um espaço único” (p. 35), em que o desenho parece nos dizer, simplesmente, que isto é aquilo, ocorre ao professor que nos ensina, de maneira súbita, a lembrança de que se trata de uma representação. O professor, então, escreve, abaixo da imagem, a verdade que nos faz entrever o homem: *isto não é um cachimbo*.

Mas nós, alunos-espectadores, queremos ler o mundo, queremos ver tudo em tudo, nos afligimos nessa aula de humanidades. Em meio a tantas negações, o homem se afirma; em meio a tantos cachimbos, em desenhos ou enunciados, não há cachimbo algum. No entanto, nessa última versão, além do quadro-negro, Magritte nos apresenta mais uma novidade: acima, suspenso no ar, o desenho de outro cachimbo, ainda maior. A humanidade que sempre buscou o homem e que, há pouco, estava perplexa com a própria humanidade que se entrevia frente a tantas negativas apontadas pelo professor, se vê eufórica com a novidade do cachimbo maior e “o mestre confuso abaixa o dedo indicador estendido, dá as costas ao quadro-negro, olha os alunos, que se torcem de tanto rir” (FOUCAULT, 1989, p. 35). Apesar de o professor, sem forças e com razão, balbuciar que, mais uma vez, *isto não é um cachimbo*, as gargalhadas de alívio são frutos do grande cachimbo. O homem não quer estar sozinho no mundo e necessita de algo que o restitua a paz: um grande cachimbo que paira no ar.

Foucault também esteve frente à série discursiva de Magritte e também riu, pois sabe que toda verdade é provisória: o cavalete pode balançar e o quadro-negro cair no chão (FOUCAULT, 1989). A lição banal, de assunto que nos parece natural –

o homem – possui uma história recente e Foucault (1995) aponta que, talvez, o seu fim já esteja próximo. O homem se constitui na brecha instaurada entre as palavras e as coisas, na mudança estabelecida na ordem das coisas. Trata-se, portanto, do “efeito de uma mudança nas disposições fundamentais do saber” (p. 404). Disposições historicamente constituídas e que podem sofrer novas alterações que fariam com que o homem desaparecesse “como, na orla do mar, um rosto de areia” (p. 404).

O riso de Foucault frente à lição de Magritte aparece em outras ocasiões. As densas páginas de *As Palavras e as Coisas* foram escritas, segundo o autor, a partir da leitura de um texto de Borges, ou melhor, “do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia –, abalando todas as superfícies ordenadas” (FOUCAULT, 1995, p. 5). Mas que texto é esse que faz, novamente, Foucault rir? Trata-se de *O idioma analítico de John Wilkins*.

Borges diz que a décima quarta edição da Enciclopédia Britânica suprimiu o verbete referente a John Wilkins. Omissão considerada justa, por Borges, dado o caráter especulativo da obra desse autor e as trivialidades contidas no verbete das edições anteriores. Uma das especulações de Wilkins dizia respeito a um idioma universal, em que “cada palavra se define a si mesma” (BORGES, 2007, p. 122). Baseado em Descartes, Wilkins organizou seu idioma em quarenta categorias, que se subdividia em diferenças e essas, por sua vez, em espécies. As divisões e subdivisões de Wilkins lembram, a Borges, dadas suas “ambiguidades, redundâncias e deficiências” (p. 124), a uma enciclopédia chinesa, intitulada, *Empório Celestial de Conhecimentos Celestes*. Nessa enciclopédia, os animais se dividem do seguinte modo:

a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas (p. 124).

O que leva Foucault ao riso? A estranheza de alguns animais? O que eles fazem? O fato de alguns serem imaginários? As insólitas aproximações? Nada

disso. Foucault afirma que o seu riso (carregado de mal-estar) acontece “porque no seu rastro nascia a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém” (1995, p. 7). Essa desordem é pior do que qualquer desordem imaginada ou pensada. A impossibilidade do pensamento, nesse caso, não se deve às figuras fabulosas ou, por exemplo, ao estranho ato de quebrar a bilha. O risível mal-estar encontra-se na “série alfabética (*a, b, c, d*) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias” (p. 6). Isso não quer dizer que a impossibilidade do pensamento se deva à proximidade entre o que somente pode existir na imaginação, ao que é insólito, ao que é extravagante e o que é factível. O que faz rir de maneira tão incômoda é o lugar onde essas categorias se avizinham. Esse é, em verdade, o não-lugar da linguagem, abertura de “um espaço impensável” (p. 7).

Esse não-lugar não se constitui, no entanto, como uma utopia, mas como heterotopia. Não estamos nos reinos de Platão, Francis Bacon, Thomas Morus, Thoreau, Skinner e tantos outros. Talvez, esta lista crie heterotopias sobre autores utópicos:

As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As *heterotopias* inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifestas, que autoriza ‘manter juntos’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas (FOUCAULT, 1995, p. 7-8).

É importante destacar o seguinte ponto: as heterotopias impedem que se nomeie isto e aquilo. A ordem das coisas encontra-se, assim, desestabilizada. Para se ordenar de modo refletido é necessário que se crie um critério prévio, regido por similitudes, pois o Mesmo já prevê o Outro. Dessa maneira, os limites de semelhanças e diferenças são claramente estabelecidos, mas na Enciclopédia Chinesa descrita por Borges...

Assim como Magritte, Borges desfaz a coerência entre representação e linguagem, presente em toda idade clássica. Essa reorganização na ordem das

coisas ocorreu no século XIX e, assim, “a teoria da representação desaparece como fundamento geral de todas as ordens possíveis” (FOUCAULT, 1995, p. 13).

Foucault nos chama a atenção para um detalhe de suma importância em sua obra. O período estudado em *As Palavras e as Coisas* é o mesmo de *História da Loucura*, do fim do Renascimento até a virada do século XIX, ou seja, a idade clássica. Referindo-se ao livro *As Palavras e as Coisas*, Foucault afirma: “Vê-se que esta investigação responde um pouco, como um eco, ao projeto de escrever uma história da loucura na idade clássica” (1995, p. 13). Enquanto *História da Loucura* desenvolve a história das diferenças, em *As Palavras e as Coisas* é abordada a história das semelhanças. Aqui, a história do Mesmo; lá, a história do Outro. Uma das possibilidades de união das duas abordagens se encontra na doença, pois se trata de desordem que possui regularidades. A alteridade radical do louco, que a nada se avizinha, constitui-se, aos poucos, como objeto de saber, transformando-se em doença, ou pior, em doenças, devidamente agrupadas em categorias.

Hals, Bosch, Brant

O livro *História da Loucura* inicia-se com o quadro *As Regentes*, de Frans Hals. Essa foi a última obra de Frans Hals feita sob encomenda. O pintor holandês estava com oitenta anos de idade e, por caridade, se encontrava num asilo. As cinco mulheres retratadas tomam conta do asilo e, em suas faces sombrias, conferem peso à instituição. Os hospitais se caracterizam, nessa época, como locais de caridade, onde os desvalidos se encontram e, nessa identidade de margem, são apartados da sociedade.

Esse quadro foi evocado em dois episódios de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust: *No Caminho de Swann* e *O Caminho de Guermantes*. No entanto, “a arte do pintor e as imagens terríveis das cinco velhas por ele retratadas, além de serem evocadas de forma interessante, ultrapassam os episódios em que são mencionadas” (MENDES, 1995, p. 104).

O primeiro volume do romance de Proust, *No Caminho de Swann*, se constitui, de acordo com Jeanne-Marie Gagnebin (2004), como um exercício de meditação. Não se trata, de forma alguma, de um tipo de meditação cartesiana. As

diferenças são evidentes e podem mesmo ter estimulado a escrita de tão denso romance, que difere do método cartesiano, assim como da forma concisa de escrita de René Descartes. O sujeito que medita no romance, sonha. E, em sonho, se coloca em movimento. Trata-se, enfim, de um movimento perigoso, pois o sonhador pode se misturar aos conteúdos vividos antes de dormir, confundindo o quarto onde dorme; confundindo-se com a história de um livro que lia antes de adormecer. Esse tipo de meditação, que se divorcia do racionalismo, “aproxima perigosamente o sonhador proustiano dos insensatos e extravagantes de Descartes” (p. 550). Esse tipo de meditação onírica encontra um paralelo nas artes, pois “a referência a outras artes encerra um movimento que aparece como o efeito mais notável de uma auto-reflexividade geral do narrador” (RENNER, 2006, p. 647). Entre as inúmeras pinturas citadas, encontra-se o quadro *As Regentes*, de Frans Hals.



Figura 6: Frans Hals. *As Regentes do Asilo de Velhos de Haarlem*. 1664. Óleo sobre tela, 170,5 x 249,5 cm – Haarlem, Museu Frans Hals.

Em Proust, a arte é tida como um movimento reflexivo (meditativo), como um conhecimento sobre si, como um meio de transformação do mundo. Essa arte proustiana ganha contornos meditativos à medida dos sonhos, dos afetos, da memória emotiva.

No terceiro volume, *O Caminho de Guermantes*, temos a obra de Frans Hals sendo debatida nos salões nobres: a duquesa de Guermantes faz alusão a um retrato seu, pintado como se ela fosse “uma espécie de velhinha” (PROUST, 2007, p. 568), lembrando-lhe as sinistras regentes do hospital; a duquesa se espanta que seu visitante tenha ido à Holanda, mas não à Haarlem, onde se encontra o Museu Frans Hals; segundo a duquesa, mesmo que não se tenha tempo de visitar as obras

de Hals, pode-se avistá-las, do alto, em trânsito, de dentro de um bonde em movimento.

O caráter afetivo fica evidente quando o visitante diz que, mesmo esses aconselhamentos estéticos que lhe pareceram, num primeiro momento, tolos, não eram destituídos de sensatez, pois esse tipo de assertiva, mesmo que seja falso, pode ter valia, “da mesma forma que podemos um dia sentir-nos felizes por conhecer a pessoa a quem mais desdenhávamos, por estar ela ligada a uma criatura a quem amamos” (p. 595).

Essas meditações oníricas, esses afetos, essas lembranças emotivas, essa busca pelo tempo perdido, coloca o sujeito em movimento. Assim, o pensamento se desloca, as emoções se evidenciam, as sensações se multiplicam em devaneios... Se os olhos que passam rápidos dentro do bonde já não podem mais apreender a totalidade da obra, os olhos das cinco regentes veem, de maneira tranquila e taciturna, os que estão diante delas. Os internos dos hospitais. Elas se caracterizam como as recepcionistas e administradoras de um curioso e apavorante cais. O quadro *As Regentes* encontra-se na primeira página de *História da Loucura*, como se as regentes observassem as insanas embarcações que se aproximam.

O primeiro capítulo de *História da Loucura* tem por título *Stultifera Navis*, a Nau dos Insensatos ou Nau dos Loucos, uma das imagens fundamentais para se perceber a presença da loucura na idade clássica. A Nau dos Loucos é a “mais simples dessas figuras, e também a mais simbólica” (FOUCAULT, 2004, p. 8). Essa estranha embarcação se fazia presente na iconografia e na literatura, mas teve também existência real, levando sua insana carga “ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos” (p. 9).

A presença dos loucos pelas cidades era pautada pela errância, sendo constantemente escorraçados, mandados para além dos muros das cidades, onde podiam perambular pelos campos. Muitas vezes, os loucos eram colocados sob a responsabilidade de um barqueiro e, assim, “as cidades da Europa viam essas naus de loucos atracar em seus portos” (p. 9). Os loucos atracavam, mas não desembarcavam. Logo, iniciavam outra viagem, sem destino certo. Foucault percebe nessas viagens sem paradeiro algo mais que uma proteção das cidades; havia, também, a inscrição do louco nos símbolos dos “exílios rituais” (2004, p. 11). A

convergência de praticidade, segurança e ritual faz o sucesso dessas naus, que passam para a representação iconográfica e literária.

A literatura e a iconografia dessa época estão repletas de embarcações. São barcos de cunho moral ou satíricos, que carregam príncipes e damas virtuosas. O louco, por muito tempo, vai estar inserido nessa série aquática. Essas narrativas remontam ao “ciclo dos argonautas” (FOUCAULT, 2004, p. 9), que faz das águas um símbolo da incerteza dos caminhos e de purificação. O louco embarcado encontra-se num espaço fechado (o barco), mas lançado ao infinito (o mar, o tempo). Trata-se de um espaço “carregado de qualidades” (p. 413), que constituem as imagens e os discursos sobre a loucura.

Podemos afirmar, seguindo as concepções de Foucault, que temos uma contraposição entre duas naus de loucos. De um lado, *A Nau dos Loucos* pintada por Hieronymus Bosch e, de outro lado, *A Nau dos Insensatos* escrita por Sebastian Brant: “Entre o verbo e a imagem, entre aquilo que é figurado pela linguagem e aquilo que é dito pela plástica, a bela unidade começa a se desfazer” (FOUCAULT, 2004, p. 17). Podemos ver, aí, nas páginas iniciais de *História da Loucura*, surgir o tema que será desenvolvido em *As Palavras e as Coisas*.

É claro que essa separação entre as palavras e as coisas não se fará de um só golpe. Sua história será longa e, “durante muito tempo, os fios da trama se entrecruzaram, com constantes intercâmbios” (FOUCAULT, 2004, p. 26). A fábula é a mesma: o louco que embarca sem destino. Mas o modo de apresentação (pela imagem ou pela palavra) dá-se de maneira distinta e traz como consequência um afastamento entre a loucura que habita o mundo e outra que “nasce no coração dos homens” (FOUCAULT, 2004, p. 28).

Em Bosch, por exemplo, temos a imagem da loucura, representada por sua *Nau dos Loucos*, como destino trágico que nos afirma que “as vãs imagens da parvoíce cega são o grande saber do mundo” (FOUCAULT, 2004, p. 22). O fascínio apresentado pela loucura na pintura de Bosch encontra-se estreitamente vinculada ao saber. Não podemos, no entanto, ter conhecimento preciso acerca do saber, que se quer secreto, obscuro, que nos escapa, de imediato, ao pensamento e povoa nossa imaginação. O saber invisível, que a racionalidade somente detém em fragmentos, é apresentado por inteiro na loucura, constituindo-se como um de seus elementos. Foucault percebe, como mastro da *Nau dos Loucos*, a árvore da

sabedoria, arrancada da estabilidade do Paraíso e plantada na insana embarcação que balança ao sabor das marés, apresentando o mundo ao mundo, assim como ele é.



Figura 7: Jheronimus Bosch. *A Nau dos Insensatos*. 1488-1510. Óleo sobre carvalho. 58 x 33 cm – Paris, Musée du Louvre.

Em Bosch temos uma nau que, pouco a pouco, “mergulha na noite do mundo” (FOUCAULT, 2004, p. 27), enquanto a nau satírica de Brant acalma e ensina aos prudentes toda a gama de “defeitos humanos” (p. 27). Enquanto o silêncio da imagem falava sobre “a trágica loucura do mundo” (p. 28), as palavras de Brant, acerca dos adúlteros, néscios, invejosos, arrogantes e outros imorais, apresenta a possibilidade de uma “consciência crítica do homem” (p. 28). Os discursos sobre a loucura são, a partir daí, mais frequentes, partindo a experiência da loucura em

duas: uma que, cada vez mais, é ocultada e não diz mais nada sobre a verdade do mundo; e outra que, em sua pretensa racionalidade, cria ordens a cada dia mais específicas, decodificando minuciosamente a loucura.

A relação entre loucura e saber que, antes, se apresentava no mundo, passa a ser concebida no universo de uma nova ordem das coisas. O primeiro canto de Brant (2010) nos apresenta a loucura associada aos livros e aos sábios. No entanto, não temos, aí, a loucura como detentora do saber, mas como fruto dos descaminhos do saber. A relação entre loucura e saber se apresenta na pintura de Bosch como um saber secreto sobre o mundo, e passa, em Brant, a se constituir como “o castigo de uma ciência desregrada e inútil” (FOUCAULT, 2004, p. 24). Dessa maneira, a relação entre saber e loucura é duplamente destituída da figura do louco, pois este não diz mais a verdade do mundo e não pode ser o detentor de uma racionalidade. Resta-lhe, apenas, ser objeto de conhecimento. A loucura será, gradativamente, silenciada. Ela já não mais falará, pois passam a falar por ela e sobre ela: “A loucura já não é mais a estranheza familiar do mundo, é apenas um espetáculo bem conhecido pelo espectador estrangeiro” (FOUCAULT, 2004, p. 26).



Figura 8: Sebastian Brant. (2010). Ilustração do livro “*Nau dos Insensatos*”, (Latim: *Stultifera Navis*), feita por Albrecht Dürer. 1494. Basileia. p. 26.

A cegueira da loucura não afastava o louco da sabedoria. Ao contrário, o louco parecia dizer ao mundo sua verdade. Ele era a sua verdade. A nau de Bosch representa esse aspecto. Na experiência trágica da loucura, a nau de loucos servia de apaziguamento, para que o mundo não enxergasse sua verdade de maneira tão crua, com sua face furiosa e faminta. Ali estavam os segredos do mundo que se queriam navegantes, para permanecerem em segredo.



Figura 9: Sebastian Brant. (2010). Ilustração do livro “Nau dos Insensatos”, (Latim: *Stultifera Navis*), feita por Albrecht Dürer. 1494. Basileia. p. 20.

A visão sobre a loucura cria enunciados, discursos que, ao serem pronunciados, abafam a voz do louco até silenciá-lo. O louco que embarca na nau de Brant já nada diz sobre a verdade do mundo. Os loucos são levados a essas embarcações para que no mundo da moralidade e, mais tarde, da racionalidade possam delimitar a verdade. A verdade passa a se constituir de maneira parcial e fragmentária, pois ela leva em consideração parte da experiência da loucura. A consciência crítica oculta, aos poucos, a experiência trágica.

Mas, o que está oculto não foi necessariamente abolido. Assim, Foucault afirma que a experiência trágica ainda nos espreita. É claro que esses loucos embarcadiços já atracaram há mais de duzentos anos, povoando os hospitais, asilos e manicômios. Sendo disciplinados em espaços esquadrihados. Servindo ao furor que cataloga e organiza compêndios. No entanto, imagens como as pintadas por Bosch ainda estão presentes, mesmo que a queiramos imperceptíveis. Em nossos sonhos, o louco ainda pode ser “entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio do mar livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem” (FOUCAULT, 2004, p. 12).

Onde Há Obra, Não Há Loucura

Assim como se abrirá uma brecha entre as palavras e as coisas, a experiência trágica da loucura se distanciará da consciência crítica sobre ela. Foucault vai nos contar, então, a história desse campo aberto no que antes constituía a unidade da loucura. A divisão apresentada, em trágica e crítica, encontrará respaldo ainda maior no ordenamento nosológico, que vai inaugurar o desenfreado ciclo das doenças mentais, cada vez mais detalhado. E nessa vertiginosa ordem das coisas não temos animais que quebram a bilha, mas seres humanos hiperativos e outros distímicos. Quem sabe o que mais poderá vir por aí? O que sabemos é que, nesse ocultamento da loucura trágica, ninguém pode mais ouvir sua voz em nossos saberes constituídos. O louco quase não fala em nossos livros e sua voz é quase inaudível para nossos ouvidos moucos.

Por isso, diz Foucault, será preciso uma filosofia feita a marteladas, como em Nietzsche, ou pinturas nas quais se evidenciam a cada dia o amarelo dos girassóis, como em Van Gogh. Nessas palavras e nessas pinturas temos o *renascimento da experiência trágica da loucura*: “Sob a consciência crítica da loucura e suas formas filosóficas ou científicas, morais ou médicas, uma abafada consciência trágica não deixou de ficar em vigília” (FOUCAULT, 2004, p. 29).

Em Artaud encontramos o exemplo máximo da explosão dessa experiência trágica da loucura que a moralidade e a racionalidade há muito tempo queria sepultada. É claro que a razão delimitou a loucura, tornou-a dócil. Quem vê a face desfigurada de Antonin Artaud após os longos anos de internação não pode se esquecer o que espera a cada um que buscar a experiência trágica. Mas a obra de Artaud... Essa nos traz de volta a possibilidade da voz adormecida: “uma obra abre um vazio, um tempo de silêncio, uma questão sem resposta, provoca um dilaceramento sem reconciliação onde o mundo é obrigado a interrogar-se” (FOUCAULT, 2004, p. 529-530).

A loucura é invariavelmente acuada pela racionalidade, ficando emparedada entre os muros das instituições totais e balbuciando frases inaudíveis frente aos critérios cientificamente estabelecidos. Por outro lado, quando nasce uma obra que não pode ser negada, dada sua força, o mundo (racional e cientificista) é que deve se interrogar. Uma obra, como a de Artaud, com suas viagens em busca do sol, com as imagens terríveis que lhe saltam aos olhos em Sierra Tarahumara, com suas análises acerca da obra de Van Gogh (suicídio pela sociedade), com sua carta aos médicos-chefes dos asilos de loucos, com seu questionamento ao uso do eletrochoque, com seus gritos lancinantes para acabar de vez com o julgamento de Deus, coloca-nos como responsáveis. Responsáveis, porque sem conhecimentos necessários. Responsáveis, porque sem razão que delimite tal obra: “Saibamos portanto que somos responsáveis diante dela, muito mais que autorizados a questioná-la, a objetivá-la ou a pedir-lhe as contas” (DERRIDA, 1994, p. 67).

Se a brecha entre as palavras e as coisas concede abertura ao homem, o abismo que se abre entre a loucura e a obra nos responsabiliza e nos convoca ao trabalho, não mais para criar racionalidade sobre esse desatino, mas para dar razão a ele, pois, de acordo com Foucault, o que acredita avaliar a loucura e conduzi-la de maneira apascentada através dos caminhos psiquiátricos e/ou psicológicos, encontra-se em apuros, pois como medir, com suas curtas fitas métricas, o desmedido de tais obras? Em Artaud temos ainda mais: a possibilidade de trazer a vida para a obra. Vida e obra unidas, sem que uma delimite a outra:

A bela retidão que conduz o pensamento racional à análise da loucura como doença mental deve ser reinterpretada numa dimensão vertical; e neste caso verifica-se que sob cada uma

de suas formas ela oculta de uma maneira mais completa e também mais perigosa essa experiência trágica que tal retidão não conseguiu reduzir (FOUCAULT, 2004, p. 29).

REFERÊNCIAS

ARCOS-PALMA, Ricardo. Foucault e Deleuze: a existência como uma obra de arte. In: GONDRA, José Gonçalves; KOHAN, Walter Omar (Orgs.). **Foucault 80 Anos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 283-298.

BACHELARD, Gaston. **O Novo Espírito Científico**. 2a. ed. Tradução Juvenal Hahne Jr. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. 151p.

BACHELARD, Gaston. **A Dialética da Duração**. 2a. ed. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1994. 135p. (Coleção Estudos Filosóficos, 6).

BORGES, Jorge Luis. O Idioma Analítico de John Wilkins. In: BORGES, Jorge Luis. **Outras Inquisições**. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 121-126.

BRANT, Sebastian. **A Nau dos Insensatos**. (1494).1a. ed. Tradução Karin Volobuef. São Paulo: Octavo. 2010. 354p.

CANGUILHEM, Georges. Sobre uma epistemologia concordatária. **Tempo Brasileiro, Epistemologia**. Rio de Janeiro, n.28, p. 47-56, jan./mar. 1972.

CANGUILHEM, Georges. Abertura. In: ROUDINESCO, Elisabeth. **Foucault: leituras da História da Loucura**. Tradução Maria Ighes Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 33-36.

DERRIDA, Jacques. “Fazer Justiça a Freud”: a história da loucura na era da psicanálise. In: ROUDINESCO, Elisabeth. **Foucault: leituras da História da Loucura**. Tradução Maria Ighes Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 53-107.

FIGUEIREDO, Virginia. Isto É um Cachimbo. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112. p. 442-457, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Isto Não É um Cachimbo**. 2a. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1989. 87p.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. 7a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 407p.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura: na Idade Clássica**. 7a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 551p. (Coleção Estudos. Filosofia. v. 61).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Entre o sonho e a vigília: quem sou eu?* (Posfácio). In: PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2004. p. 539-558. (Série Em busca do tempo perdido, 1).

MELO, Walter. **Nise da Silveira**. Brasília/Rio de Janeiro: Conselho Federal de Psicologia/Imago, 2001. 161p. (Coleção Pioneiros da Psicologia Brasileira, 4).

MELO, Walter. **O Terapeuta como Companheiro Mítico: ensaios de psicologia analítica**. Rio de Janeiro: Espaço Artaud, 2009. 285p. (Série Arte e Saúde Mental, 1).

MENDES, Nancy Maria. Um Quadro de Frans Hals no Romance Proustiano. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 3. p. 103-122, out. 1995.

PROUST, Marcel. **O Caminho de Guermantes**. 3a. ed. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2007. 687p. (Série Em busca do tempo perdido, v. 3)

RAGO, Margareth. O Efeito-Foucault na Historiografia Brasileira. **Tempo Social**. USP, São Paulo, v.7, n. 1-2, p. 67-82, out. 1995.

RENNER, Rolf. Arte e crítica de arte na *recherche*. (Posfácio). In: PROUST, Marcel. **À sombra das raparigas em flor**. São Paulo: Globo, 2006, p.645-669. (Série Em Busca do Tempo Perdido, 2).

ROUDINESCO, Elisabeth. Introdução: leituras da história da loucura (1961-1986). In: ROUDINESCO, Elisabeth. **Foucault: leituras da História da Loucura**. Tradução Maria Ignes Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 7-32.

ABSTRACT

This article begins with the following question: the thought is separated from aesthetic functions? The ability to take a thought-sensitivity is an important support in the work of Michel Foucault. The thought that has dissociated into our modern Western society, is opposed the possibility of an aesthetic paradigm for theorizing. From the iconic sentence *where there is work, there is no crazy*, questions about the separation of plastic representation and linguistic reference are worked, in the linking between the concepts present in *History of Madness* and *The Order of the Things*.

KEYWORDS: Michel Foucault, Methodology, Art, History of Madness.