



ESTÉTICA E ONTOLOGIA EM HISTÓRIA DA LOUCURA

Gabriel Pinezi¹

RESUMO: O presente artigo pretende investigar como Foucault reflete, em *História da Loucura*, sobre o estatuto ontológico da loucura por meio de ideias provenientes da ontologia da obra de arte. Neste sentido, me atentarei ao diálogo entre Foucault, Nietzsche e Blanchot, mostrando como os três pensam a questão do ser da obra de arte sempre em oposição a uma razão dialética.

PALAVRAS-CHAVE: loucura, ontologia, estética, tragédia, autonomia.

ABSTRACT: This essay examines how Foucault conceives the ontological statute of madness based on ideas that belong to the ontology of the work of art. I will focus my analysis on the intersections between Foucault, Nietzsche and Blanchot, showing how they always oppose the being of the work of art to the dialectical reason.

KEYWORDS: madness, ontology, aesthetics, tragedy, autonomy.

A crítica literária contemporânea deve muito a Foucault, mas de uma forma estranha. Entre a publicação de *História da Loucura*, seu primeiro livro, e *A Arqueologia do Saber*, texto que fecha sua fase arqueológica, uma longa e prolífica investigação é dedicada à literatura. E, no entanto, seu legado no campo da teoria literária se deve muito mais a uma problematização do estatuto histórico-político do discurso, que tomou formas mais claras após o abandono da questão literária *per se*. As investigações que o conduziram à tese de *As Palavras e as Coisas* de que a literatura moderna é aquela que busca incessantemente expressar o “ser da linguagem” nos parecem já tão inúteis se comparadas com as análises de *Vigiar e Punir*, onde a ontologia da linguagem dá lugar a uma analítica do poder e do discurso. Trata-se, na verdade, de um fenômeno global, que não diz respeito exclusivamente à recepção da obra foucaultiana. Depois do canto do cisne do estruturalismo, nós críticos fizemos o possível para excluir da literatura a questão literária. Apoiamo-nos cada vez mais em conceitos que, muitas vezes, não dão conta da especificidade do texto literário, reduzindo questões estéticas delicadas e complexas a uma certa simplicidade que limita a criação ao objeto socialmente construído que é o livro, a escrita a uma prática política, a linguagem a um mero reflexo de determinadas situações históricas. Em meio a este caminho geral que a crítica tomou, o Foucault que nos ajuda a entender a literatura, hoje, é paradoxalmente aquele que não pensa mais a questão literária.

O fato de que o conjunto dos textos foucaultianos sobre a literatura tenham sido esquecidos em favor de conceitos mais úteis à análise histórica e sociológica aponta para esta tendência de exclusão mútua entre as duas áreas da crítica literária. Tal dualismo extremo entre “estética” e “sociologia” – para usar estes termos de uma maneira genérica, sem implicações conceituais – em nada contribui para a crítica literária. Principalmente para aquela que se interessa pela obra de Foucault. Se fôssemos bons leitores de sua obra, não poderíamos sequer separar a questão estética dos problemas históricos e sociológicos. Ainda mais no caso específico de compreender *História da Loucura*, um livro que requer de seus leitores certo tato para ambas as áreas do conhecimento. Isto

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Desenvolvi pesquisa sobre o processo de criação de Jack Kerouac na Universidade de Columbia e na Biblioteca Pública de Nova York com auxílio de Bolsa PDSE CAPES - Proc. 7575/13-0. Agradeço imensamente à contribuição de meus amigos/mentores Marcos Nalli, Renan Pavini e Marta Dantas; sem o apoio pessoal e a afinidade intelectual com que eles me presentearam, este ensaio não existiria. Contato: gabrielpinezi@gmail.com

porque a própria loucura aparece, para Foucault, como fenômeno complexo e multifacetado, com raízes tanto ontológicas quanto sociais.

O que pretendo mostrar, neste artigo, é como esta espessura ontológica que Foucault reconhece na loucura é, em grande parte, devedora da problemática da ontologia da obra de arte em autores como Nietzsche e Blanchot; o ser da loucura não se reduz, como pensa Roberto Machado (2005, p.27), a um ser de pura linguagem, posto que fundamenta até mesmo uma cosmologia (PAVINI, 2013, p.186-187); e, no entanto, essa cosmologia que a loucura sustenta é, em si mesma, devedora das reflexões estéticas destes autores. A partir de Nietzsche ela é força do cosmos; a partir de Blanchot, ela é ser de linguagem fundamentada na morte e no nada. O que é comum a estes dois autores, para Foucault, é sua tentativa de criar uma filosofia não-dialética que nos faria despertar do sonho antropológico de nossa cultura moderna. Tal crítica à dialética se condensa no uso que Foucault faz do termo “ausência de obra”, principalmente na introdução, suprimida em 1972 e no último capítulo de *Histoire de la Folie*, onde Foucault opõe explicitamente Hegel aos pensadores que ele chama de trágicos. Esta resistência a Hegel é importante para entender a recepção foucaultiana de Nietzsche e Blanchot², posto que os dois autores negam ou invertem o esquema dialético em seus pensamentos sobre a obra de arte. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche se apegava ao anti-hegeliano Schopenhauer para alicerçar uma metafísica do artista; e Blanchot, em “A Literatura e o Direito à Morte”, mostra que o problema da escrita literária é diametralmente oposto ao movimento dialético da história, posto que enquanto a história hegeliana parte do finito em direção ao infinito, a escrita literária parte do infinito em direção ao finito, assim não podendo ser confundida com um mero “trabalho”, uma mera “obra” da história no movimento que a conduz ao espírito absoluto.

Ontologia trágica contra humanismo cômico

Os comentadores brasileiros de Foucault sabem bem que *História da Loucura* é um texto fortemente marcado pela reflexão de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* – ainda que estabeleça diálogos evidentes com a epistemologia francesa de Bachelard, Canguilhem e Koyré (MACHADO, 2006), bem como com as fenomenologias de Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty (NALLI, 2006). As análises de Roberto Machado (2007) em *Foucault, a filosofia e a literatura* apontam para a inegável semelhança estrutural entre os dois textos: em Nietzsche, a cultura trágica grega é esquecida em favor do socratismo estético, que teria sido retomado apenas na modernidade com a filosofia de Schopenhauer e a música de Wagner; em Foucault, a experiência trágica da loucura, que era bem acolhida pelo medievo e pelo renascimento, se viu enclausurada pela oposição entre razão e desrazão que marcará a percepção da loucura na idade clássica, só vindo à tona novamente na modernidade com a explosão lírica do romantismo e de pensadores como o próprio Nietzsche, que restituem o diálogo perdido entre loucura e razão.

Mas mais que esta noção de “esquecimento”, a própria forma como Foucault entende a loucura sob um ponto de vista ontológico remete inevitavelmente à maneira como Nietzsche (2007, p.29) apresenta os conceitos de Dionisíaco e Apolíneo como “poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta”. Valendo-se desta ontologia, Nietzsche pretende rebater as teorias estéticas de sua época que viam a arte como a manifestação de

² Seria possível incluir aqui facilmente o nome de Bataille, que tal como Foucault pensou os temas do excesso, do limite e da transgressão sob um ponto de vista tanto ontológico quanto social. Por exemplo, em *A Parte Maldita*, Bataille (2013) inverte a preocupação dialética, mostrando que é o “dispêndio” (o gasto de energia gratuito, sacrificial, tanto na forma de sacrifício quanto na forma de *potlatch*) o elemento mais importante para compreender o homem, e não o acúmulo de trabalho, como pensados dialeticamente por Hegel e Marx; tal reflexão sustenta também uma ontologia da obra de arte, na medida em que Bataille concebe a poesia como o “sacrifício” das palavras, ou seja, uma separação radical da escrita em relação ao mundo do trabalho e da utilidade.

uma subjetividade criadora, substituindo assim uma psicologia da criação por uma ontologia da obra de arte. De maneira análoga, Foucault se vale de uma ontologia da loucura na tentativa de escapar da armadilha antropológica que sustentou a percepção moderna da loucura enquanto forma de “alienação” e de “doença mental”. Ainda que não apoie sua ontologia da loucura na “natureza” e na fisiologia, como Nietzsche, Foucault reconhece que o ser da loucura é atemporal, não-histórico e que, tal como o dionisíaco nietzschiano, aponta para o vazio da existência, os limites da razão e o embate constante entre o homem e a morte.

Isto se torna evidente no primeiro capítulo de *História da Loucura*, quando Foucault opõe a experiência trágica à experiência crítica da loucura, que teriam convivido no Renascimento, mas não persistiriam unidas com a consolidação de uma percepção clássica da loucura. Enquanto a experiência trágica pode ser reconhecida na iconografia renascentista, marcadamente em Bosch, Bruegel e Dürer, a experiência crítica se manifestou com mais força em obras filosóficas e literárias, como o *Elogio da Loucura*, de Erasmo, *A Nau dos Insensatos*, de Brant, e os *Ensaio*s, de Montaigne. Segundo Foucault, enquanto a loucura aparece na experiência crítica num constante diálogo com a razão, quase sempre com uma finalidade moralizadora ou educativa, a experiência trágica aponta para uma ruína do sentido e do pensamento, que flerta com os abismos da morte e do nada. No renascimento como um todo, a loucura aparece como um tema vizinho ao das guerras e das pestes que dominam a existência humana na época e abrem espaço para uma preocupação latente com o apocalipse. Mas se, até a metade do século XV, “o tema da morte impera sozinho” na experiência trágica e “o que domina a existência humana é este fim e esta ordem à qual ninguém escapa” (FOUCAULT, 2007, p.15), o começo do século XVI marca a predominância da experiência crítica, cômica e moralizadora, onde a loucura é interiorizada no homem, deixando então de ser identificada a uma figura do cosmos:

O medo diante desse limite absoluto da morte interioriza-se numa ironia contínua; o medo é desarmado por antecipação, tornado irrisório ao atribuir-se-lhe uma forma cotidiana e dominada, renovado a cada momento do espetáculo da vida, disseminado nos vícios, defeitos e ridículos de cada um. [...] A substituição do tema da morte pelo da loucura não marca uma ruptura, mas sim uma virada no interior da mesma inquietude. Trata-se ainda do vazio da existência, mas esse vazio não é mais reconhecido como termo exterior e final, simultaneamente ameaça e conclusão; ele é sentido do interior, como forma contínua e constante da existência. E enquanto outrora a loucura dos homens consistia em ver apenas que o termo da morte se aproximava, enquanto era necessário trazê-los de volta à consciência através do espetáculo da morte, agora a sabedoria consistirá em denunciar a loucura por toda parte, em ensinar aos homens que eles não são mais que mortos, e que se o fim está próximo, é na medida em que a loucura universalizada formará uma só e mesma entidade com a própria morte. (FOUCAULT, 2007, p.16)

Assim, ainda que tenham sua origem histórica nesta mesma inquietude e neste mesmo contexto social, Foucault estabelece uma série de oposições entre as experiências trágica e crítica, dentre elas que a experiência trágica se torna muito mais evidente nas artes plásticas que nas obras literárias. Claro, é inegável que as imagens de Bosch, Bruegel e Dürer possuam temas comuns com a escrita de Erasmo e Brant, como a dança dos mortos e a própria nau dos loucos. No entanto, para Foucault (2007, p.18), ao comparar as imagens com as obras de linguagem, vê-se que elas não compartilham uma mesma significação: “através de seus valores plásticos próprios, a pintura mergulha numa experiência que se afastará cada vez mais da linguagem, qualquer que possa ser a identidade superficial do tema”. Tal distância se explica pelo esoterismo de tais obras, que já perderam suas capacidades morais e pedagógicas em favor de um desenvolvimento autônomo de sua própria potência de imagem. Trata-se, para Foucault (2007, p.18), da “ruína do simbolismo gótico”: as pinturas de Bosch começam a

se libertar da iconografia gótica, presa a um simbolismo fechado com significações bem delimitadas, e passa a girar em torno de si mesmas, revelando não mais sua conexão com o mundo social e moral, mas simplesmente sua pureza de imagem insana: “Liberada da sabedoria e da lição que a ordenavam, a imagem começa a gravitar ao redor de sua própria loucura” (FOUCAULT, 2007, p.18). Para além do limite das pressões morais que regulam a vida social cristã e medieval, as imagens de Bosch e Bruegel avançam em direção ao seu próprio ser, à sua própria pureza plástica.

Ao enaltecer tal movimento esotérico das imagens em direção ao seu ser, Foucault se aproxima da ontologia de Blanchot (2011, p.12), onde a arte é definida por sua absoluta autonomia em relação ao mundo, o que ele chama de “solidão da obra”: “a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime”. Mas Foucault também se aproxima do Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia*, quando este se posiciona contrário à interpretação aristotélica da tragédia como purgante moral e defende a ideia de que a justificação da vida, pelo trágico, só pode ocorrer como efeito estético. Para Nietzsche (2007, p.139), o efeito de uma obra de arte trágica sobre um receptor pode até despertar um deleite moral, porém isto não quer dizer que a definição do trágico deva se deduzir do âmbito da moralidade, pois a arte deve “exigir pureza”: “Para aclarar o mito trágico, o primeiro reclamo é justamente o de procurar o prazer a ele peculiar na esfera esteticamente pura, sem qualquer intrusão no terreno da compaixão, do medo, do moralmente sublime”.

É esta pureza estética que garante, em larga medida, o projeto de uma metafísica da arte onde a existência se vê justificada perante o abismo do nada e da morte. Como na tragédia, o homem deve, para Nietzsche, transfigurar a dor e o sofrimento dionisíacos por meio da potência apolínea formadora, transformando assim a vida em obra de arte. Esta metafísica da arte não seria possível sem esta absoluta autonomia concedida aos fenômenos estéticos, que também sustenta em Nietzsche a crítica ao homem como centro do fenômeno lírico e à noção vulgar de subjetividade criadora. Considerando o sujeito como um inimigo da arte, Nietzsche (2007, p.44) reconhece um estatuto ontológico das obras calcado na potência criadora da natureza: “uma coisa deve nos ficar clara, a de que toda a comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para a nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte”. Assim, o questionamento da primazia da subjetividade se dá, no Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia*, por conta de um problema propriamente estético, o da fundamentação ontológica da criação artística.

Como se vê, para Nietzsche, o que se opõe à obra de arte pura e esotérica são aquelas obras em que a pureza estética é debilitada em favor de um tom educativo, moralizador. Esta ideia é importantíssima para entender como ele opõe as tragédias de Ésquilo e Sófocles às comédias de Eurípedes. Se nas tragédias gregas, os personagens principais – como Prometeu e Édipo – são sempre “máscaras” do deus sofredor Dionísio, nas comédias de Eurípedes, quem sobe ao palco é simplesmente o homem comum que vive sua vida banal, cotidiana. Por serem representações deste “proto-herói” que é Dionísio, os personagens da tragédia são sempre tipos ideais; neles, é possível encontrar, ao fundo, um traço de divindade, uma força devastadora que reflete a própria imensidão do cosmos. Do outro lado, na comédia de Eurípedes, os personagens são caracterizados por suas falhas e defeitos; tudo que neles é risível não passa de sua condição humana limitada, sua existência enquanto indivíduos presos ao espaço circunscrito de sua cultura e de seus interesses cotidianos: “Não sei quem asseverou que todos os indivíduos são cômicos e, portanto, não trágicos: de onde se deduz que os gregos não *podiam* suportar em absoluto indivíduos na cena trágica” (NIETZSCHE, 2007, p.66). A oposição entre trágico e cômico se deduz, para Nietzsche, da diferença entre o divino – os deuses que encarnam em si a potência da natureza – e o humano – o indivíduo mesquinho que não consegue enxergar para além do seu próprio cotidiano. Tal oposição aponta para a ausência de fundamento ontológico da comédia de Eurípedes, pois somente a tragédia, ao ter Dionísio mascarado como herói, consegue realizar a união perfeita entre o apolíneo e o dionisíaco, entre as potências do ser obscuro e da individuação luminosa. Ao contrário, por fundamentar-se apenas em um mundo

inteiramente moral, a comédia não dá vazão para os mistérios da natureza e do ser, e tudo o que faz é deixar máscaras vazias subirem ao palco:

o drama eurípidiano é ao mesmo tempo uma coisa fria e ígnea, capaz de gelar e de queimar; é-lhe impossível atingir o efeito apolíneo do *epos*, ao passo que, de outro lado libertou-se o mais possível do elemento dionisíaco e agora, para produzir efeito em geral, precisa de novos meios de excitação, os quais já não podem encontrar-se dentro dos dois únicos impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco. Tais excitantes são frios *pensamentos* paradoxais – em vez das introvisões apolíneas – e *afetos* ardentes – em lugar dos êxtases dionisíacos – e, na verdade, são pensamentos e afetos imitados em termos altamente realistas e de modo algum imersos no éter da arte. (NIETZSCHE, 2007, p.78)

Os mesmos elementos que diferenciam a tragédia e a comédia em Nietzsche repetem-se na distinção foucaultiana entre a experiência trágica e a experiência crítica da loucura. Enquanto a experiência trágica revela uma loucura pertencente ao cosmos e carregada pelos mistérios noturnos da morte, a experiência crítica nada mais faz que reduzir a loucura a uma questão moral, ou seja, a um problema que diz respeito ao homem em relação consigo mesmo. O que a experiência crítica concebe como a loucura é análogo àquilo que Eurípedes, segundo Nietzsche, critica no homem: seus vícios, seus defeitos, sua distância em relação ao divino. Se nas imagens de Bosch a existência aparece como que diante de um abismo onde se estende a sombra inevitável da morte, nos textos de Brant e de Erasmo, a loucura não retém nenhum tipo de mistério noturno, aparecendo apenas como “uma superfície brilhante”: “É que, de um modo geral, a loucura não está ligada ao mundo e a suas formas subterrâneas, mas sim ao homem, a suas fraquezas, seus sonhos e suas ilusões” (FOUCAULT, 2007, p.23-4). E mesmo o fato de Erasmo tratar a loucura como uma “divindade” que, do alto do Olimpo, admira a parvoíce dos homens sobre a Terra, isto não passa, para Foucault (2007, p.24), de um “artifício literário”: “De fato, há apenas loucuras – formas humanas da loucura”. Começa já, aqui, uma vizinhança entre a loucura e o erro, que em Descartes se tornará decisiva. Para Erasmo, a loucura surge exatamente no apego do homem consigo mesmo, que o torna tão convencido de si quanto cego para a verdade. “O símbolo da loucura será doravante este espelho que, nada refletindo de real, refletiria secretamente, para aquele que nele se contempla, o sonho de sua presunção” (FOUCAULT, 2007, p.25). Toda esta crítica ao homem e ao seu modo de conduzir a própria vida não toma senão o aspecto de uma “sátira moral”.

A grande oposição estabelecida por Foucault, portanto, é entre uma experiência trágica em que a loucura aparece em sua espessura ontológica, como fato encarnado no mundo, e uma experiência crítica, onde a loucura, sob as roupagens de uma grande comédia, é retratada como uma dimensão inerente aos costumes dos homens, da mesma forma com que Nietzsche, em o *Nascimento da Tragédia*, contrapõe a fundamentação ontológica da tragédia Grega de Sófocles e Ésquilo à comédia humanista de Eurípedes. Em tons líricos, tanto Foucault quanto Nietzsche farão o elogio desta arte trágica em que os mistérios da morte e do sofrimento se veem transfigurados em imagens.

Poderíamos apontar uma diferença: enquanto Foucault mostra como, no renascimento, as artes plásticas estão mais ligadas à experiência trágica, e os textos filosóficos e literários estão mais próximos da experiência crítica, Nietzsche se debruça apenas sobre o drama. Mas trata-se de um fato superficial, quando comparamos o que, para os dois pensadores, realmente concede às artes trágicas sua gravidade ontológica. Para Nietzsche, ela é garantida pela proximidade das tragédias de Sófocles e Ésquilo com a pulsão criadora da música – que, segundo Schopenhauer, por ser a forma de arte mais inteligível é, também, aquela que mais se aproxima da vontade, do ser; em Foucault, o que garante a proximidade das obras de Bosch e Bruegel com o “ser” da loucura é justamente seu esoterismo, a forma com que as imagens perdem um sentido pedagógico determinado culturalmente e

passam a criar figuras que cada vez mais flertam com o mistério. Isso se justifica, nos dois autores, pela desconfiança de ambos perante a razão dialética que, em Foucault, é representada por Hegel e a psiquiatria, enquanto, em Nietzsche, é ilustrada por Sócrates. Se há uma defesa deste “ininteligível” próprio da criação estética por parte dos dois, é porque ambos o perceberam como uma possibilidade de escapar ao racionalismo e ao humanismo moralizadores da modernidade.

Ontologia estética contra razão dialética

Se a maior parte de História da Loucura é dedicada à análise da percepção que a época clássica tem da loucura, toda ela coerentemente organizada em torno da oposição entre razão e desrazão, as principais discussões estéticas que se pode encontrar no livro de Foucault aparecem com mais força nos capítulos primeiro (“Stultifera Navis”) e último (“O Círculo Antropológico”), quando a tônica recai, respectivamente, sobre as percepções renascentista e moderna. Isso é compreensível, se se levar em conta que a época clássica é marcada pelo silenciamento da experiência trágica, que só retornaria efetivamente com o romantismo e as obras de escritores e pintores modernos, como Nietzsche, Artaud e Van Gogh. A famosa interpretação sobre Descartes, que suscitou debate com Derrida, não deixa dúvidas: para Foucault (2007, p.510), no movimento mesmo em que, nas Meditações, a razão se constitui a partir da própria exclusão da loucura, Descartes tornou impossível um “lirismo da desrazão”.

No entanto, isso não quer dizer que, a partir da modernidade, a loucura está livre novamente para caminhar à luz do dia, tal como o velho Dom Quixote a cavalgar pela Mancha; ao contrário, o episódio da libertação dos loucos protagonizado por Pinel não concede à loucura uma liberdade verdadeira: “Não é de uma liberação dos loucos que se trata, nesse final de século XVIII, mas antes de uma objetivação do conceito de liberdade” (FOUCAULT, 2007, p.508). Isso quer dizer que se antes, como mostrou em sua análise das Meditações, a loucura dependia de uma escolha ética e moral fundamentada na liberdade do sujeito em querer ser razoável, com a experiência moderna da loucura a liberdade perde sua configuração ética e instala-se no homem como determinação objetiva de seu comportamento, de sua natureza, de sua verdade.

Na reflexão sobre a loucura, e até na análise médica que dela se faz, tratar-se-á não do erro e do não-ser, mas da liberdade em suas determinações reais: o desejo e o querer, o determinismo e a responsabilidade, o automático e o espontâneo. [...] A noite do louco moderno não é mais a noite onírica em que se levanta e chameja a falsa verdade das imagens; é a noite que traz consigo desejos impossíveis e a selvageria de um querer, o menos livre da natureza. (FOUCAULT, 2007, p.508)

O surgimento da categoria de “doença mental” constitui, para Foucault, um fato completamente novo em relação à percepção clássica, pois agora a estrutura dual entre razão e desrazão dá lugar a uma estrutura triádica entre a verdade, o homem e a loucura. Mas essa verdade não é mais apenas a verdade do mundo que, para a percepção clássica, era inacessível ao louco imergido no não-ser do sonho e da imaginação. Os próprios sonhos, agora, possuem uma positividade que revela aquilo de mais inerente ao homem: seu ser selvagem, sua liberdade objetiva, sua natureza desejante. “A partir daí, a loucura não mais indica um certo relacionamento do homem com a verdade – relacionamento que, pelo menos silenciosamente, implica sempre a liberdade; ela indica apenas um relacionamento do homem com sua verdade” (FOUCAULT, 2007, p.509).

A explosão lírica do romantismo é marcada por esta mesma percepção, na medida em que nela, segundo Foucault (2007, p.510), “loucura e sonho são simultaneamente o momento da extrema subjetividade e o da irônica objetividade”. A loucura reencontra na poesia romântica, dessa forma, sua linguagem. Mas Foucault

(2007, p.511) nos lembra que esta poesia romântica – em que o sujeito se lança à objetividade do mundo para nela encontrar nada mais que a sua própria verdade subjetiva – não se confunde com a experiência trágica do Renascimento, “onde se falava do dilaceramento do mundo, do fim dos tempos, do homem devorado pela animalidade”; resta, no romantismo, uma linguagem “na qual não mais transparecem as figuras invisíveis do mundo, mas as verdades secretas do homem”. Como se vê, esta linguagem da loucura, no fundo, parece não se diferenciar tanto assim de uma dialética, na medida em que é poesia do retorno, “linguagem do fim último e do recomeçar absoluto: fim do homem que mergulha na noite e descoberta, ao fim dessa noite, de uma luz que é a das coisas em seu primeiro começo” (FOUCAULT, 2007, p.510). Mas, apesar desta semelhança, a dialética que a psiquiatria irá incorporar como sua – e que fará Hegel elogiar Pinel por reconhecer no louco um “alienado” – toma a loucura como mero objeto de conhecimento científico, não reconhecendo nela aquele fascínio lírico. Assim, ainda que a psiquiatria e a poesia romântica se assemelhem em sua forma de reconhecer nos sonhos e na imaginação o segredo para a verdade do homem, apenas a primeira tenta reduzir a loucura a um determinismo científico e dominá-la por meio de um aparato técnico: “O que era o equívoco de uma experiência fundamental e constitutiva da loucura se perderá rapidamente na rede dos conflitos teóricos sobre a interpretação a dar aos fenômenos da loucura” (FOUCAULT, 2007, p.514)

O que Foucault parece condenar na psiquiatria, ao fim, é que nela não se manifesta simplesmente, como na experiência trágica, um ser da loucura livre de determinismos, mas antes uma natureza humana que só pode encontrar sua verdade através da loucura. Em paralelo com o pensamento de Blanchot, poderíamos dizer: Foucault condena que a loucura psiquiátrica é um “dentro”, enquanto a loucura cósmica é um “fora”. Se nas pinturas de Bosch e Bruegel a loucura fala sua linguagem própria e está presente no cosmos como fenômeno autônomo, a psiquiatria enclausura esta loucura no homem, como parte de sua verdade íntima, natural, objetiva. Na psiquiatria, “o homem só se torna natureza para si mesmo na medida em que é capaz de loucura. Esta, como passagem espontânea para a objetividade, é o momento constitutivo do devir-objeto do homem [...] Do homem ao homem verdadeiro, o caminho passa pelo homem louco” (FOUCAULT, 2007, p.518). “Doença mental” é o conceito que resume esta dialética entre o homem e sua verdade objetiva; como doença, a loucura agora pode ser curada, mas essa cura só pode se dar num movimento que supera a “alienação” do homem em relação a si mesmo, ou seja, no reencontro do homem com sua verdade: “o louco surge agora numa dialética, sempre recomeçada, entre o Mesmo e o Outro. [...] O louco não é mais o insensato no espaço dividido da desrazão clássica: ele é o alienado na forma moderna da doença” (FOUCAULT, 2007, p.520).

Daí a grande crítica de Foucault à psicologia, como um tipo de saber que não resulta do desenvolvimento progressivo do conhecimento humano em direção à sua verdade, mas antes da sobreposição e do embate entre diferentes percepções de uma loucura que, para ser conhecida objetivamente, precisou ser silenciada na forma antropológica da “alienação”. Neste jogo que a dialética moderna estabelece entre o homem e sua própria verdade, a psicologia aparece mais como um “fato cultural próprio do mundo ocidental” do que como uma ciência eminentemente positiva; “ela [a psicologia] faz parte inexoravelmente da dialética do homem moderno, às voltas com sua verdade, o que significa que ela nunca esgotará aquilo que está ao nível dos conhecimentos verdadeiros” (FOUCAULT, p.522). Vê-se que, tal como na oposição entre a experiência trágica, onde a loucura existe como parte do cosmos, e a experiência crítica, onde a loucura é instalada no apego do homem consigo mesmo, existe uma crítica de Foucault a este movimento antropológico que enclausura a loucura no “dentro” do homem. De novo, pode-se perceber claramente a oposição entre a autonomia ontológica (o fora) e a moralidade humanista (o dentro).

Armado por essa crítica da psicologia e da psiquiatria como uma manifestação cultural da dialética moderna, Foucault (2007, p.523) encerrará História da Loucura com o enaltecimento da experiência trágica da loucura que, segundo ele, é retomada pelas “obras desmedidas” de Goya, Sade, Nietzsche, Artaud e Van Gogh, estes “outros” que “perdendo o caminho, desejam perdê-lo para sempre”. Foucault tomará a experiência estética destes criadores desarrazoados como uma possibilidade de escapar ao homem moderno e seu apego a uma razão

dialética e antropológica. Nos quadros de Goya, como a segunda versão da Peregrinação de São Isidro, revela-se a loucura como possibilidade de dissolução do homem moderno: “A loucura tornou-se, no homem, a possibilidade de abolir o homem e o mundo – e mesmo essas imagens que recusam o mundo e deformam o homem. Ela é, bem abaixo do sonho, bem abaixo do pesadelo da bestialidade, o último recurso: o fim e o começo de tudo”. (FOUCAULT, 2007, p.524). Diferente da poesia alemã, aquela que com o romantismo trouxe de volta a promessa da reconciliação entre o sujeito e o mundo, os quadros de Goya mostram “o equívoco do caos e do apocalipse: o Idiota que grita e torce os ombros para escapar ao nada que o aprisiona é o nascimento do primeiro homem e seu primeiro movimento na direção da liberdade, ou o último sobressalto do moribundo?”. Neste flerte com o nada e o vazio, com este “não-ser” que a percepção clássica reconheceu como desrazão, foi através de Goya e de Sade que “o mundo ocidental recolheu a possibilidade de ultrapassar na violência sua razão, e de reencontrar a experiência trágica para além das promessas da dialética” (FOUCAULT, 2007, p.527).

Logo em seguida a esta afirmação de que a experiência trágica retorna na modernidade com a desrazão de Goya e Sade, Foucault (2007, p.528) afirma que eles são os responsáveis por terem revelado “o que há de decisivo, para o mundo moderno, em toda obra: isto é, aquilo que toda obra comporta de mortífero e de constrangedor”. Aqui, Foucault está trazendo à tona o tema da loucura como transgressão da obra de arte e armando-se para apresentar sua definição da loucura como “ausência de obra”, ideia que servirá para opor mais uma vez a experiência estética ao desejo perverso da psicologia e da psiquiatria de trancafiar esta linguagem livre e autônoma da loucura na forma objetiva da doença mental. A loucura é, para Foucault, ausência de obra justamente porque, em sua autonomia esotérica, ela transgride a pobre linguagem da razão dialética em que toda a palavra deve responder à verdade da história. Nesse sentido, a ausência de obra quer dizer também abolição do tempo dialético e do progresso da razão em favor de um mergulho no vazio, no nada e na morte:

A loucura é ruptura absoluta da obra; ela forma o momento constitutivo de uma abolição, que fundamenta no tempo a verdade da obra; ela esboça a margem exterior desta, a linha de desabamento, o perfil contra o vazio. A obra de Artaud sente na loucura sua própria ausência, mas essa provocação, a coragem recomeçada dessa provação, todas essas palavras jogadas contra uma ausência fundamental da linguagem, todo esse espaço de sofrimento físico e de terror que cerca o vazio ou, antes, coincide com ele, aí está a própria obra: o escarpamento sobre o abismo da ausência de obra. A loucura não é mais o espaço de indecisão onde podia transparecer a verdade originária da obra, mas a decisão a partir da qual ela irrevogavelmente cessa, permanecendo acima da história, para sempre. Pouco importa o dia exato do outono de 1888 em que Nietzsche se tornou definitivamente louco, e a partir do qual seus textos não mais expressam filosofia, mas sim psiquiatria: todos, incluindo o cartão-postal para Strindberg, pertencem a Nietzsche, e todos manifestam grande parentesco com *O Nascimento da Tragédia*. Mas esta continuidade não deve ser pensada no nível de um sistema, de uma temática, nem mesmo de uma existência: a loucura de Nietzsche, isto é, o desmoronamento de seu pensamento, é aquilo através do qual seu pensamento se abre sobre o mundo moderno. Aquilo que o tornava impossível faz com que esteja presente para nós; aquilo que o subtraía de Nietzsche é a mesma coisa que ora no-lo oferece. Isso não significa que a loucura seja a única linguagem comum à obra e ao mundo moderno (perigo do patético das maldições, perigo inverso e simétrico das psicanálises); mas isso significa que, através da loucura, uma obra que parece absorver-se no mundo, que parece revelar aí seu não-senso e aí transfigurar-se nos traços apenas do patológico, no fundo engaja nela o tempo do mundo, domina-o e o conduz; pela loucura que a interrompe, 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, 2007, p.529-530)

Na medida em que a psicologia acabou de ser apresentada como parte inexorável “da dialética do homem moderno, às voltas com sua verdade”, o conceito de “ausência de obra” é indissociável de uma crítica à dialética. E nesse sentido, é preciso ir um pouco além do termo “obra”, com que designamos normalmente qualquer produto estético, e tomar tal noção num sentido mais exato de “trabalho”, aquele que na dialética é responsável pelo devir da história. A loucura é o oposto da dialética, na medida em que ela está para além da história, deste mundo em que o tempo se vê organizado e explicado pelo trabalho dialético da razão; por isso a loucura permanece “acima da história, para sempre”; por isso ela abole aquele momento constitutivo “que fundamenta no tempo a verdade da obra”. Ao tomar a loucura como “ausência de obra”, Foucault tenta nos mostrar que é inútil criar uma “história” que poderia explicá-la, de acordo com as regras do mundo; jogada sobre um espaço de absoluta autonomia, essas obras insensatas transgridem o código da linguagem comum, cotidiana, afundando-se mais e mais no esoterismo de seu próprio ser. Seria inútil tentar encontrar a verdade de tais obras a partir da verdade dos sujeitos que as criaram, tal como pensa ser possível a psicologia e a psiquiatria; isto porque, para além do “trabalho” racional do sujeito, tais obras desmedidas expressam a liberdade de uma linguagem que não mais diz respeito ao mundo dos homens, sua moralidade, sua história, nem mesmo à verdade subjetiva de seus criadores. A obra exclui o sujeito que a cria em favor de sua própria autonomia; ela é, assim, pura ausência do “trabalho” da razão.

Aqui é possível aproximar o conceito foucaultiano de ausência de obra das reflexões de Blanchot sobre a ontologia da obra de arte em *A Parte do Fogo*, precisamente quando comenta Hegel no capítulo “A Literatura e o Direito à Morte”. Neste texto, Blanchot tenta provar que a escrita literária não pode confundir-se com o “trabalho da história”, tal como descrito por Hegel na *Fenomenologia do Espírito* ou pensado por Marx em sua teoria da revolução. A literatura não tem o poder de agir sobre a realidade, pois tudo o que ela pode está restrito ao espaço negativo da imaginação; pela própria constituição ontológica do imaginário, a escrita literária só pode falar do mundo real a partir da negação do mundo, a partir do assassinato dos entes que o constituem. Daí a relação íntima entre ontologia e morte. Para Blanchot, a literatura pertence ao ser, à potência livre, e não aos entes, ao mundo objetificado; por isso, ao contrário de Sartre, que vê na literatura um instrumento da mudança social, do trabalho da história sobre o mundo, Blanchot acredita que a literatura só é capaz de agir sobre o nada, o vazio, este espaço de pura negatividade que é o imaginário. Assim, a criação literária não pode ser confundida com o “trabalho”, com a obra da história, tal como pensa a dialética³; enquanto o trabalho sobre o mundo parte do limitado em direção ao ilimitado, da determinação em direção à liberdade, a escrita literária toma o caminho inverso, partindo do ilimitado em direção ao limitado, da liberdade em direção à determinação:

O que pode um autor? Primeiro, tudo: ele está agrilhado, a escravidão o pressiona, mas, se ele encontrar, para escrever, alguns momentos de liberdade, ei-lo livre para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor, instala a nova lei; assim, escrevendo, o homem acorrentado obtém imediatamente a liberdade para ele e para o mundo; nega tudo o que ele é para se tornar tudo o que ele não é. Nesse

³ Tal distinção também aparece em *O Livro por Vir*, quando Blanchot (2005, p.288) esclarece que, apesar da arte possuir uma diferença essencial em relação ao trabalho, isto não quer dizer que ela impossibilite a existência mundana e o trabalho da história: “A arte é poderosamente voltada para a obra, e a obra de arte, afirmação completamente diversa das obras que se medem pelo trabalho, os valores e as trocas, diversa mas não contrária: a arte não nega o mundo moderno, nem o da técnica, nem o esforço de libertação e de transformação que se apoia nessa técnica, mas exprime, e talvez realize, relações que *precedem* toda realização objetiva e técnica”.

sentido, sua obra é um ato prodigioso, a maior e a mais importante que existe. Mas olhemos mais de perto. Se se der imediatamente a liberdade que não tem, ele negligencia as verdadeiras condições de sua alforria, negligencia o que deve ser feito de real para que a ideia abstrata de liberdade se realize. Sua negação a ele é global. Ela não nega apenas sua situação de homem emparedado, mas também passa por cima do tempo que nessa parede deve abrir brechas, nega a negação do tempo, nega a negação dos limites. Por essa razão, em suma, não nega nada, e a obra em que se realiza não é ela própria um ato realmente negativo, destruidor e transformador, mas realiza a impotência de negar, a recusa de intervir no mundo, e transforma a liberdade que seria preciso encarnar nas coisas segundo os caminhos do tempo num ideal acima do tempo, vazio e inacessível. (BLANCHOT, 1997, p.304)

Este movimento descrito por Blanchot, que faz a obra literária necessariamente passar “por cima do tempo” ao imergir no vazio, na morte e na negação própria do imaginário é o mesmo descrito por Foucault ao falar da loucura como ausência de obra. O que este conceito faz é mostrar que estas “obras” – estes livros que reconhecemos como obras de arte – são na verdade “ausência de obra” – revelam uma linguagem eminentemente autônoma, esotérica, fechada em si mesma, cuja verdade não se submete à da história, do trabalho sobre o mundo: a obra de arte não se submete, assim, às limitadas verdades do homem.

Mas tal crítica à dialética, por parte de Foucault, não dialoga apenas com a ontologia da obra de arte de Blanchot. Ela também pode ser encontrada no Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia*, quando este condena o “socratismo estético” de Eurípedes, atacando violentamente Sócrates como o responsável pela decadência da arte trágica grega: “Dionísio já havia sido afugentado do palco trágico e o fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípedes. Também Eurípedes foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates”. (NIETZSCHE, 2007, p.76) A partir desta aproximação entre a comédia e o socratismo, Nietzsche pretende mostrar exatamente como o drama grego perde em pureza estética em favor de uma arte raciocinante, utilitária, onde o sentido e a comunicação sobrepõem-se aos mistérios divinos da morte, do sofrimento e do ininteligível. Ao chamar a atenção para como a tendência “antidionisíaca”, “naturalista” e “inartística” de Eurípedes exclui a potência musical própria do drama trágico, Nietzsche (2007, p.78) define o “socratismo estético” pela regra geral de que “tudo deve ser inteligível para ser belo”: “Com tal cânone na mão, mediu Eurípedes todos os elementos singulares e os retificou conforme esse princípio: a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática, a música coral”. Esta tendência de criar uma arte cada vez mais inteligível se torna evidente com a inserção do prólogo euripídiano, onde os personagens explicam quem são e quais as ações que estão por acontecer na peça antes mesmo que elas sejam encenadas; a necessidade de explicar racionalmente a ação vai contra o princípio da tensão cênica que rege a tragédia⁴. Esta tensão, assim como na música, explica-se pelo poder da dissonância de arrebatá-los sem necessidade de apelar para um sentido inteligível.

O que Nietzsche (2007, p.87) condena na dialética de Sócrates é que ela foi responsável por abafar aquela pulsão musical dionisíaca que é essencial à arte trágica: “A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos,

⁴ Para uma melhor compreensão de *História da Loucura*, onde Foucault analisa de que modo as *Meditações* de Descartes tornam impossível o diálogo entre a razão e a loucura, é interessante reparar como, ao criticar o socratismo estético de Eurípedes, Nietzsche (2007, p.79-80) traça uma analogia entre a inserção do prólogo na comédia e a certeza cartesiana garantida por Deus: “[Eurípedes] introduziu o prólogo antes da exposição e na boca de uma personagem a quem se devia conceder confiança: uma divindade precisava, em certa medida, garantir ao público o desenrolar da tragédia e tirar toda dúvida quanto à realidade do mito: mais ou menos como Descartes só conseguiu demonstrar a realidade do mundo empírico apelando para a veracidade de Deus e a sua incapacidade para a mentira”.

expulsa a música da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia”. A prova disto, para Nietzsche, é que pouco a pouco, depois de Eurípedes, o coro – que representava a própria voz da natureza – foi tornando-se cada vez mais acessório à encenação trágica, até que enfim desapareceu por completo. Seguindo esta interpretação, Nietzsche (2007, p.86) chega a afirmar que a dialética platônica-socrática, ao eliminar completamente os elementos líricos e arrebatadores do dionisíaco, teria dado origem aos ideais estéticos do romance. Sócrates é, portanto, o responsável por retirar da obra de arte grega a sua espessura ontológica, sua relação direta com os poderes inebriantes da natureza. E Nietzsche (2007, p.88) opõe a dialética de tal forma à estética pura que chega a questionar:

é tão certo que o efeito imediato do impulso socrático visava à destruição da tragédia dionisíaca que uma profunda experiência vital do próprio Sócrates nos obriga a perguntar se de fato existe necessariamente, entre o socratismo e a arte, apenas uma relação antipódica e se o nascimento de um “Sócrates artístico” não é em si algo absolutamente contraditório.

Enterrando a sabedoria trágica, a dialética socrática otimista – ou, também, a “ciência” – irá se impor como uma sombra sobre a cultura ocidental, e só poderá ser retomada muito tardiamente com a música de Wagner e a filosofia pessimista de Schopenhauer; Nietzsche (2007, p.93) descreve tal movimento histórico de renascimento do trágico a partir da metáfora do rompimento de um “círculo”, que aqui representa a própria “ciência otimista”; é pela transgressão dos limites da ciência, do inteligível, que se faz necessário o retorno de uma sabedoria trágica, que flerta com poderes obscuros, para além da nossa vã razão, e pode novamente transfigurar a dor, o sofrimento, por meio da experiência estética:

Agora, porém, a ciência, esporeada por sua vigorosa ilusão, corre, indetenível, até os seus limites, nos quais naufraga seu otimismo oculto na essência da lógica. Pois a periferia do círculo da ciência possui infinitos pontos e, enquanto não for possível medir completamente o círculo, o homem nobre e dotado, ainda antes de chegar ao meio de sua existência, tropeça, e de modo inevitável, em tais pontos fronteiros da periferia, onde fixa o olhar no inesclarecível. Quando divisa aí, para seu susto, como, nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda – então irrompe a nova forma de conhecimento, o conhecimento trágico, que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio. (NIETZSCHE. 2007, p.93)

Não seria esse, também, o “círculo antropológico” que Foucault descreve no último capítulo de *História da Loucura*, o círculo da dialética que a experiência trágica da loucura necessariamente tem de romper ao transgredir os limites da razão? Ainda que em Foucault não exista o projeto de uma justificação estética da existência, vê-se que, na análise sobre a experiência trágica da iconografia renascentista, a loucura aparece com um estatuto ontológico análogo ao que Nietzsche concede à tragédia grega. É por escapar ao âmbito da moralidade e mergulhar na própria dimensão estética da obra de arte que os quadros de Bosch libertam as imagens para “gravitar ao redor de sua própria loucura”. Isso explica porque Foucault pode reconhecer o ser da loucura, que ele julga atemporal e não-histórico, apenas em expressões artísticas, como os quadros de Bosch, Bruegel, Dürer, Goya e Van Gogh, e as escritas de Nietzsche, Artaud e Hölderlin.

Parece-me que o movimento correto não seria o de pensar onde esse “ser da loucura” efetivamente se expressaria ao longo da história, mas sim se atentar para o fato de que o próprio modo como Foucault concebe este ser é, ele mesmo, estético. E se há, no fim do livro, uma crítica às leituras psicológicas e psiquiátricas das

obras de arte, balizado pelo conceito de “ausência de obra”, tal crítica dialoga necessariamente com a noção nietzschiana do sujeito como inimigo da arte e com a noção blanchotiana de que a escrita exclui o sujeito para o fora no momento da criação. A “explosão lírica” que Foucault alinha ao começo do romantismo e ao fim da modernidade se explica facilmente pela própria forma romântica com que Nietzsche concebe a criação lírica como expressão espontânea do apolíneo e do dionisíaco, eles mesmos forças criadoras da natureza. Isso também esclarece porque, ao contrário do que pensa Roberto Machado, o ser da loucura não é um ser puro de linguagem, mas um ser que pertence ao cosmos; daí porque Foucault insista na ideia de uma experiência trágica ou cósmica da loucura, onde a morte, a dor, o sofrimento e o vazio da existência são afirmados como valores inerentes ao cosmos, e não interiores ao ser humano. Que seja somente pela linguagem da arte que este ser apareça a nós não significa que este ser seja, ele mesmo, de linguagem. Tal como em Nietzsche, Foucault pensa a loucura, em sua complexidade, como pertencente ao cosmos; as obras de Artaud, Goya e Van Gogh manifestariam, por meio de sua linguagem insensata, este ser cósmico – ser que é “atemporal” justamente por se opor à razão dialética, toda ela fundamentada no devir do tempo.

Mas esta ontologia da loucura, que Foucault defende enquanto alternativa aos ditames da dialética, deixará de ser uma figura do cosmos para, enfim, tornar-se um problema próprio da linguagem. No artigo de 1964, “A Loucura, a Ausência de Obra”, Foucault irá retomar algumas das teses de História da Loucura, mas sem insinuar a existência de um ser cósmico da loucura, fundamentado na natureza. Retomando a ideia de ausência de obra, Foucault tentará mostrar que, se há uma proximidade moderna entre as obras de arte e a loucura, ela não se deve à unidade entre doença mental e loucura estabelecida pela psiquiatria, mas antes a uma proximidade entre a linguagem da loucura concebida pela psicanálise e a linguagem autônoma da literatura moderna. Freud aparece, portanto, próximo de Mallarmé, mas sem que estejam imbricados; tais linguagens estruturalmente análogas se desenvolveram, para Foucault, paralelamente – fato que, hoje, nos possibilita tomá-las como próximas.

Numa interpretação parecida com a que faz da diferença entre experiência trágica e experiência crítica, Foucault tenta mostrar que a psicanálise freudiana teve como mérito esvaziar “o Logos desarrazoado” da loucura; isso quer dizer, sob um certo sentido, retirar dela tudo o que remete à verdade do mundo e da moral. A obra de Freud “não descobre que a loucura está presa em uma rede de significações comuns com a linguagem cotidiana, autorizando assim a falar dela com a banalidade cotidiana do vocabulário psicológico” (FOUCAULT, 2002, p.216); Freud estabelece um corte entre a linguagem cotidiana, banal, e a linguagem própria da loucura, remetendo a fala do louco a um espaço esotérico, fechado em si mesmo. Se valendo de um vocabulário próprio da linguística saussuriana, Foucault mostra que o jogo entre fala (*parole*) e língua (*langue*) na psicanálise aponta para uma implicação “muda” e “vazia”, ou seja, uma não pode mais que dizer a outra: as palavras do louco já não apontam para a realidade, para o mundo, mas para esse espaço de uma linguagem pura e esvaziada, espaço de uma língua autóctone: “dobra do falado que é uma ausência de obra” (FOUCAULT, 2002, p.216).

Ora, o mesmo ocorre com a literatura moderna, a partir de Mallarmé: “a literatura [...] está prestes, pouco a pouco, a tornar-se, por sua vez, uma linguagem cuja fala enuncia, ao mesmo tempo em que ela diz e no mesmo movimento, a língua que a torna decifrável como fala” (FOUCAULT, 2002, p.217). Não é difícil perceber que, aqui, Foucault aceita a tese formalista de que a literatura se define justamente por sua incursão metalinguística, ou seja, por ser um tipo de discurso não utilitário, cuja única função é instaurar e enunciar sua própria linguagem. Tal tese é, também, a de Blanchot (1997, p.37) quando fala de Mallarmé, lembrando-nos que sua busca por uma poesia pura passa, necessariamente, por uma tentativa de “negar” o mundo, negar a própria possibilidade da linguagem apontar para as coisas, nomeá-las. Fechada no seu espaço próprio, a poesia pura exclui de si as significações mundanas das palavras: “devemos pressentir que o poeta está num estado que não pede nada ao saber” (BLANCHOT, 1997, p.37). A poesia é um tipo de discurso que dá às palavras a liberdade de dizerem nada além de si mesmas, ou seja, nada além do ser da linguagem; ela transgride, assim, os códigos cotidianos em favor de uma linguagem pura.

Vimos que, em *História da Loucura*, este mesmo movimento justificava a distinção entre as percepções trágica e crítica da loucura; o que diferenciava a *Nau dos Loucos* de Bosch da obra de Brant era, justamente, que no quadro as figuras gravitavam em torno de sua própria loucura, enquanto que, no livro, o louco era reduzido a uma figura moral presa às malhas da existência cotidiana; no primeiro, a loucura é realmente livre, pois não responde a nada além dela mesma, enquanto que, no segundo, ela está presa aos significados próprios da cultura medieval. Se a loucura é “ausência de obra”, portanto, ela é também transgressão da linguagem em direção a um espaço soberanamente autônomo. No entanto, a tônica de Foucault no artigo “A Loucura, a Ausência de Obra” deixa de lado toda a significação cultural que a loucura tem para a experiência trágica, toda a visão de mundo do homem medieval, cercado pelos presságios da guerra, da peste e da morte. Neste sentido, a tese de uma experiência “cósmica” ou mesmo “trágica” perde espaço para uma interpretação cada vez mais direcionada ao problema próprio de uma ontologia da obra de arte. Parece-me que, aqui, Foucault se distancia do Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia* para apoiar-se mais e mais na ontologia da obra de arte de Blanchot, em que não é mais o “cosmos” quem sustenta a profundidade ontológica da arte, mas a própria configuração do imaginário enquanto espaço vazio, esotérico, autorreferente, de pura negatividade⁵:

É tempo de se aperceber que a linguagem da literatura não se define por aquilo que ela diz, nem tampouco pelas estruturas que a tornam significante. Mas que ela tem um ser e é sobre esse ser que é preciso interrogar. Qual é esse ser atualmente? Alguma coisa, sem dúvida, que tem de se haver com a auto-implicação, com o duplo e com o vazio que se escava nele. Nesse sentido, o ser da literatura, tal como ele se produz depois de Mallarmé chegando até nós, ganha a região na qual se faz, a partir de Freud, a experiência da loucura. (FOUCAULT, 2002, p.218)

Assim, o que se pode concluir é que, mesmo deslocando sua ontologia de uma fundamentação cósmica para uma fundamentação no próprio espaço vazio aberto pela linguagem literária, o que nunca deixa de operar, no que diz respeito ao conceito de “ausência de obra”, é uma oposição entre a experiência estética e a razão dialética. O espaço autotético da arte aparece, para Foucault, como abertura para uma outra dimensão da vida que não aquela da moral policialesca que silenciou e aprisionou a loucura. As questões estéticas e ontológicas caminham juntas em Foucault, e são fundamentais para a crítica de sua fase arqueológica à racionalidade moderna. Pode ser que ele deixe de pensar a questão literária, após os anos 1960, e dedique-se cada vez mais aos problemas da política e da ética. Mas é certo que, mesmo quando a questão literária estiver suspensa em seu pensamento, o que Foucault nunca deixará de tomar como tarefa é empreender uma crítica de nossa razão moderna, tentando sempre transgredir os limites de nosso pensamento e nossa cultura ocidental. Se, por um lado, a questão estética perde importância em suas reflexões, por outro, a questão da ontologia do presente, ou de uma ontologia de nós mesmos, permanece até o fim. Seria preciso investigar se estas outras ontologias, não mais propriamente estéticas, se desligaram tão completamente destas preocupações literárias da fase arqueológica; afinal, parece-me que o tema da estética da existência não está tão distante, assim, desta tarefa primeira de investigar as possibilidades que a arte nos abre para a vida. Daí, a meu ver, a importância de não excluirmos tão facilmente a ontologia da obra de arte de Foucault de suas preocupações sociológicas posteriores, não separá-las tão

⁵ Esta interpretação se aproxima à de Machado (2005, p.42): “Valorizando [...] os termos ‘vazio’ e ‘pleno’, pode-se compreender a oposição dizendo que, enquanto a obra é uma linguagem da razão, plena de sentido, que obedece a um código como Foucault explicitará poucos anos depois em ‘A loucura, a ausência de obra’, a loucura é insensatez, desrazão, não-sentido, vazio de sentido, linguagem que transgride as leis da linguagem, a ponto de ser considerada não-linguagem, ou, para empregar termos que acompanharão toda a reflexão de Foucault sobre a linguagem, é ‘murmúrio’, ‘ruído’, ‘rumor’, termos que têm origem inegável em Blanchot”.

decisivamente, a fim de que possamos pensar melhor nossa própria condição histórica e as maneiras com que podemos, tal como uma obra de arte em sua liberdade esotérica, voltar-nos a nós mesmos e tentar escapar das verdades impostas por nossa cultura, nossa moral, nossa história.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*: precedida de “A noção de dispêndio”. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura: na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FOUCAULT, Michel. “A Loucura, a Ausência de Obra”. In. *Ditos e Escritos I: Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p.210-219
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a ciência e o saber*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- NALLI, Marcos. *Foucault e a fenomenologia*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PAVINI, Renan. “A loucura e suas ausências em Michel Foucault”. In. MANSANO, Sônia; NALLI, Marcos. *Foucault em Múltiplas Perspectivas*. Londrina, PR: EDUEL, 2013. p. 173-192.