



**FILOSOFIA**

**MICHEL  
FOUCAULT**

**HISTÓRIA  
DA LOUCURA**



EDITORA PERSPECTIVA

**estudos  
estudos  
estudos**

**Michel Foucault**

**História da Loucura na Idade Clássica**

**EDITORA PERSPECTIVA**

Título do original em francês Histoire de la Folie à l'Âge Classique

Coleção Estudos

Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização — Tradução: José Teixeira Coelho Netto; Revisão de texto: Antonio de Pádua Danesi; Revisão de provas: Aníbal Mari, José Bonifácio Caldas, Plínio Martins Filho e Vera Lúcia B. Bolognani; Produção: Plínio Martins Filho.

Michel Foucault

Copyright © Éditions Gallimard, 1972.

Direitos em língua portuguesa reservados à EDITORA PERSPECTIVA S. A.  
Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025  
01401 — São Paulo — Brasil  
Telefone: 288-8388  
1978

# Sumário

Prefácio .....	5
1. Stultifera navis .....	7
2. A Grande Internação .....	52
3. O Mundo Correccional .....	90
4. Experiências da Loucura .....	124
5. Os Insensatos .....	151
SEGUNDA PARTE .....	182
Introdução .....	183
6. O Louco no Jardim das Espécies .....	196
7. A Transcendência do Delírio .....	231
8. Figuras da Loucura .....	278
I. O GRUPO DA DEMÊNCIA .....	279
II. MANIA E MELANCOLIA .....	290
III. HISTERIA E HIPOCONDRIA .....	307
9. Médicos e Doentes .....	329
TERCEIRA PARTE .....	376
Introdução .....	377
10. O Grande Medo .....	387
11. A Nova Divisão .....	417
12. Do Bom Uso da Liberdade .....	459
13. Nascimento do Asilo .....	505
14. O Círculo Antropológico .....	556
ANEXO .....	585
Notas .....	585
HISTÓRIA DO HOSPITAL GERAL .....	585
In <i>L'Hôpital général</i> , brochura anônima de 1676. ....	585
Bibliografia .....	601
ESTUDOS GERAIS .....	601
PRIMEIRA PARTE .....	601
SEGUNDA PARTE .....	603
TERCEIRA PARTE .....	606

## Prefácio

Deveria escrever um novo prefácio para este livro já velho. Confesso que a idéia não me agrada, pois isso seria inútil: não deixaria de querer justificá-lo por aquilo que ele era e de reinscrevê-lo, tanto quanto possível, naquilo que está acontecendo hoje. Possível ou não, hábil ou não, isso não seria honesto. Acima de tudo, não seria conforme tudo aquilo que deve ser, com relação a um livro, a reserva daquele que se escreveu. Um livro é produzido, evento minúsculo, pequeno objeto manejável. A partir daí, é aprisionado num jogo contínuo de repetições; seus duplos, a sua volta e bem longe dele, formigam; cada leitura atribui-lhe, por um momento, um corpo impalpável e único; fragmentos de si próprio circulam como sendo sua totalidade, passando por contê-lo quase todo e nos quais acontece-lhe, finalmente, encontrar abrigo; os comentários desdobram-no, outros discursos no qual enfim ele mesmo deve aparecer, confessar o que se recusou a dizer, libertar-se daquilo que, ruidosamente, fingia ser. A reedição numa outra época, num outro lugar, ainda é um desses duplos: nem um completo engodo, nem uma completa identidade consigo mesmo.

Para quem escreve o livro, é grande a tentação de legislar sobre todo esse resplandecer de simulacros, prescrever-lhes uma forma, carregá-los com uma identidade, impor-lhes uma marca que daria a todos um certo valor constante.

Sou o autor: observem meu rosto ou meu perfil; é a isto que deverão assemelhar-se todas essas figuras duplicadas que vão circular com meu nome; as que se afastarem dele, nada valerão, e é a partir de seu grau de semelhança que poderão julgar do valor dos outros. Sou o nome, a lei, a alma, o segredo, a balança de todos esses duplos.

Assim se escreve o Prefácio, ato primeiro com o qual começa a estabelecer-se a monarquia do autor, declaração da tirania: minha intenção deverá ser seu preceito, leitor; sua leitura, suas análises, suas críticas se conformarão àquilo que pretendi fazer; entendam bem minha modéstia: quando falo dos limites de meu empreendimento, pretendo limitar sua liberdade, e se proclamo a sensação de não ter estado à altura de minha tarefa é porque não

quero deixar-lhe o privilégio de contrapor a meu livro o fantasma de um outro, bem próximo dele porém mais belo que ele. Sou o monarca das coisas que disse e mantenho sobre elas uma soberania eminente: a de minha intenção e do sentido que lhes quis atribuir.

Gostaria que um livro, pelo menos da parte de quem o escreveu, nada fosse além das frases de que é feito; que ele não se desdobrasse nesse primeiro simulacro de si mesmo que é um prefácio, e que pretende oferecer sua lei a todos que, no futuro, venham a formar-se a partir dele. Gostaria que esse objeto-evento, quase imperceptível entre tantos outros, se recopiasse, se fragmentasse, se repetisse, se simulasse, se desdobrasse, desaparecesse enfim sem que aquele a quem aconteceu escrevê-lo pudesse alguma vez reivindicar o direito de ser seu senhor, de impor o que queria dizer, ou dizer o que o livro devia ser. Em suma, gostaria que um livro não se atribuísse a si mesmo essa condição de texto ao qual a pedagogia ou a crítica saberão reduzi-lo, mas que tivesse a desenvoltura de apresentar-se como discurso: simultaneamente batalha e arma, conjunturas e vestígios, encontro irregular e cena repetível.

Ê por isso que, ao pedido que me fizeram de escrever um novo prefácio para este livro reeditado, só me foi possível responder uma coisa: suprimamos o antigo prefácio. Honestidade será isso. Não procuremos nem justificar esse velho livro, nem reinscrevê-lo hoje; a série dos eventos à qual ele pertence, e que é sua verdadeira lei, está longe de estar concluída. Quanto à novidade, não finjamos descobri-la nele, como uma reserva secreta, uma riqueza inicialmente despercebida: ela se fez apenas com as coisas sobre ele ditas, e dos eventos dos quais se viu prisioneiro.

- Mas você acaba de fazer um prefácio!

- Pelo menos é curto.

Michel Foucault

# 1. Stultifera navis

Ao final da Idade Média, a lepra desaparece do mundo ocidental. Às margens da comunidade, às portas das cidades, abrem-se como que grandes praias que esse mal deixou de assombrar, mas que também deixou estéreis e inabitáveis durante longo tempo. Durante séculos, essas extensões pertencerão ao desumano. Do século XIV ao XVII, vão esperar e solicitar, através de estranhas encantações, uma nova encarnação do mal, um outro esgar do medo, mágicas renovadas de purificação e exclusão.

A partir da alta Idade Média, e até o final das Cruzadas, os leprosários tinham multiplicado por toda a superfície da Europa suas cidades malditas. Segundo Mathieu Paris, chegou a haver 19.000 delas em toda a cristandade<sup>1</sup>. Em todo caso, por volta de 1266, à época em que Luís VIII estabelece, para a França, o regulamento dos leprosários, mais de 2.000 deles encontram-se recenseados. Apenas na Diocese de Paris chegou a haver 43: entre eles Bourg-la-Reine, Corbeil, Saint-Valère e o sinistro Champ-Pourri<sup>2</sup>; e também Charenton. Os dois maiores encontravam-se na periferia imediata de Paris: Saint-Germain e Saint-Lazare<sup>3</sup>; tornaremos a encontrar seus nomes na história de um outro mal. É que a partir do século XV, o vazio se estabelece por toda parte; a partir do século seguinte, Saint-Germain torna-se uma casa de correição para os jovens; e antes de São Vicente, em Saint-Lazare existe apenas um único leproso, "o senhor Langlois, prático leigo da corte". O leprosário de Nancy, que figurou entre os maiores da Europa, mantém apenas quatro doentes sob a regência de Maria de Médicis. Segundo as Memórias de Catel, teriam existido 29 hospitais em Toulouse por volta do fim da época medieval: 7 eram leprosários, mas no começo do século XVII apenas 3 são mencionados: Saint-Cyprien, Arnaud-Bernard e Saint-Michel<sup>4</sup>. As pessoas gostam de celebrar o desaparecimento da lepra: em 1635, os habitantes de Reims fazem uma procissão solene para agradecer a Deus por ter libertado a cidade desse flagelo<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Citado em COLLET, Vie de saint Vicent de Paul, Paris, 1818, I, p. 293.

<sup>2</sup> Campo podre. (N. do T.)

<sup>3</sup> Cf. J. LEBEUF, Histoire de la ville et de tout la diocèse de Paris, Paris, 1754-1758.

<sup>4</sup> Citado em H. M. FAY, Lépreux et cagots du Sud-Ouest, Paris, 1910, p. 285.

<sup>5</sup> P.-A. HILDENFINGER, La Léproserie de Reims du XIIe ou XVIIe siècle, Reims, 1906, p. 233.

Nessa época, há já um século o poder real tinha assumido o controle e a reorganização dessa imensa fortuna que representavam os bens fundiários dos leprosários; através de um ordenamento de 19 de dezembro de 1543, Francisco I tinha mandado proceder a seu recenseamento e inventário "a fim de reparar a grande desordem que então havia nas gafarias"; por sua vez, Henrique IV prescreve, num édito de 1606, uma revisão das contas e destina "as quantias que resultariam desse exame ao tratamento dos gentis-homens pobres e dos soldados estropiados". O mesmo pedido de controle é feito em 24 de outubro de 1612, mas pensa-se agora em utilizar as rendas abusivas na alimentação dos pobres<sup>6</sup>.

De fato, a questão dos leprosários na França só foi regulamentada ao final do século XVII, e a importância econômica do problema suscitou mais de um conflito. Não havia ainda, em 1677, 44 leprosários apenas na província do Dauphiné?<sup>7</sup> A 20 de fevereiro de 1672, Luís XIV atribui às ordens de Saint-Lazare e do Mont-Carmel os bens de todas as ordens hospitalares e militares, encarregando-as de administrar os leprosários do reino<sup>8</sup>. Cerca de vinte anos mais tarde, o édito de 1672 é revogado, e através de uma série de medidas escalonadas entre março de 1693 e julho de 1695, os bens das gafarias passam aos outros hospitais e estabelecimentos de assistência. Os poucos leprosos dispersos ao acaso pelas 1.200 casas ainda existentes serão agrupados em Saint-Mesmin, perto de Orléans<sup>9</sup>. Essas prescrições são aplicadas primeiro em Paris, onde o Parlamento transfere as rendas em questão para os estabelecimentos do hospital geral; o exemplo é imitado pelas jurisdições provinciais: Toulouse destina os bens de seus leprosários ao hospital dos Incuráveis (1696) ; os de Beaulieu, na Normandia, passam para o Hôtel-Dieu (hospital principal) de Caen; os de Voley são atribuídos ao hospital de Saint-Foy<sup>10</sup>. Sozinho, com Saint-Mesmin, o recinto dos Ganets perto de Bordeaux permanecerá como testemunha.

Para um milhão e meio de habitantes no século XII, Inglaterra e Escócia tinham aberto, apenas as duas, 220 leprosários. Mas já no século XIV o vazio começa a se implantar: no momento em que

---

6 DELAMARE, *Traite de Police*, Paris, 1738, I, pp. 637-639.

7 VALVONNAIS, *Histoire du Dauphiné*, II, p. 171.

8 L. CIBRARIO, *Précis historique des ordres religieux de Saint-Lazare et de Saint-Maurice*, Lyon, 1860.

9 ROCHER, *Notice historique sur la maladrerie de Saint-Hilaire-Saint-Mesmin*, Orléans, 1866.

10 J.-A. ULYSSE CHEVALIER, *Notice historique sur la maladrerie de Voley près Romans*, Romans, 1870, p. 61.



Ricardo III ordena uma perícia sobre o hospital de Ripon (em 1342) ali não há mais leprosos, atribuindo ele aos pobres os bens da fundação. O Arcebispo Puisel fundara ao final do século XII um hospital no qual, em 1434, apenas dois lugares tinham sido reservados aos leprosos, caso se pudesse encontrá-los<sup>11</sup>. Em 1348, o grande leprosário de Saint-Alban contém apenas 3 doentes; o hospital de Romenall, em Kent, é abandonado vinte e quatro anos mais tarde, por falta de leprosos. Em Chatham, a gafaria de São Bartolomeu, estabelecida em 1078, tinha sido uma das mais importantes da Inglaterra: sob o reinado de Elizabeth, ali são mantidas apenas duas pessoas, e ela é finalmente suprimida em 1627<sup>12</sup>.

A mesma regressão da lepra se registra na Alemanha, talvez um pouco mais lentamente; mesma conversão, também, dos leprosários, apressada como na Inglaterra pela Reforma, que confia à administração das cidades as obras de caridade e os estabelecimentos hospitalares. Foi o que ocorreu em Leipzig, Munique, Hamburgo. Em 1542, os bens dos leprosários de Schleswig-Holstein são transferidos para os hospitais. Em Stuttgart, o relatório de um magistrado indica em 1589 que há já 50 anos não há mais leprosos na casa que lhes é destinada. Em Lipplingen, o leprosário é logo povoado por incuráveis e loucos<sup>13</sup>.

Estranho desaparecimento, que sem dúvida não foi o efeito, longamente procurado, de obscuras práticas médicas, mas sim o resultado espontâneo dessa segregação e a conseqüência, também, após o fim das Cruzadas, da ruptura com os focos orientais de infecção. A lepra se retira, deixando sem utilidade esses lugares obscuros e esses ritos que não estavam destinados a suprimi-la, mas sim a mantê-la a uma distância sacramentada, a fixá-la numa exaltação inversa. Aquilo que sem dúvida vai permanecer por muito mais tempo que a lepra, e que se manterá ainda numa época em que, há anos, os leprosários estavam vazios, são os valores e as imagens que tinham aderido à personagem do leproso; é o sentido dessa exclusão, a importância no grupo social dessa figura insistente e temida que não se põe de lado sem se traçar à sua volta um círculo sagrado.

---

11 JOHN MORRISSON HOBSON, *Some early and lates Houses of Pity*, pp. 12-13.

12 Ch. A. MERCIER, *Leper Houses and Medieval Hospital*, p. 19.

13 VIRCHOW, *Archiv zur Geschichte des Aussatzes*, t. XIX, pp. 71 e 80; t. XX, p. 511.

Se se retiraram os leprosos do mundo e da comunidade visível da Igreja, sua existência no entanto é sempre uma manifestação de Deus, uma vez que, no conjunto, ela indica sua cólera e marca sua bondade:

Meu companheiro, diz o ritual da Igreja de Viena, apraz ao Senhor que estejas infestado por essa doença, e te faz o Senhor uma grande graça quando te quer punir pelos males que fizeste neste mundo.

E ao mesmo tempo em que, pelas mãos do padre e seus assistentes, é arrastado para fora da Igreja gressu retrogrado, asseguram-lhe que ele ainda é um testemunho de Deus: "E por mais que estejas separado da Igreja e da companhia dos Sãos, não estarás separado da graça de Deus". Os leprosos de Brueghel assistem de longe, mas para sempre, a essa subida do Calvário na qual todo um povo acompanha o Cristo. E, testemunhas hieráticas do mal, obtêm a salvação na e através dessa própria exclusão: uma estranha inversão que se opõe à dos méritos e das orações, eles se salvam pela mão que não se estende. O pecador que abandona o leproso à sua porta está, com esse gesto, abrindo-lhe as portas da salvação.

Por isso, tem paciência com tua doença, pois o Senhor não te despreza por tua doença, e não se separa de tua companhia; mas se tiveres paciência serás salvo, como o foi o lazarento que morreu diante da casa do novo-rico e foi levado diretamente ao paraíso<sup>14</sup>.

O abandono é, para ele, a salvação; sua exclusão oferece-lhe uma outra forma de comunhão.

Desaparecida a lepra, apagado (ou quase) o leproso da memória, essas estruturas permanecerão. Frequentemente nos mesmos locais, os jogos da exclusão serão retomados, estranhamente semelhantes aos primeiros, dois ou três séculos mais tarde. Pobres, vagabundos, presidiários e "cabeças alienadas" assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem. Com um sentido inteiramente novo, e numa cultura bem diferente, as formas subsistirão — essencialmente, essa forma maior de uma partilha rigorosa que é a exclusão social, mas reintegração espiritual.

---

14 Ritual da Diocese de Viena, impresso sob o Arcebispo Gui de Poissieu, por volta de 1478. Citado por CHARRET, Histoire de l'Eglise de Vienne, p. 752.

Mas não nos antecipemos.

A lepra foi substituída inicialmente pelas doenças venéreas. De repente, ao final do século XV, elas sucedem a lepra como por direito de herança. Esses doentes são recebidos em diversos hospitais de leprosos: sob Francisco I, tenta-se inicialmente colocá-los no hospital da paróquia de Saint-Eustache, depois no de Saint-Nicolas, que outrora tinham servido de gafarias. Por duas vezes, sob Carlos VIII, depois em 1559, a eles tinham sido destinadas, em Saint-Germain-des-Près, diversas barracas e casebres antes utilizados pelos leprosos<sup>15</sup>. Eles logo se tornam tão numerosos que é necessário pensar na construção de outros edifícios "em certos lugares espaçosos de nossa cidade e arredores, sem vizinhança"<sup>16</sup>. Nasceu uma nova lepra, que toma o lugar da primeira. Aliás não sem dificuldades, ou mesmo conflitos. Pois os próprios leprosos sentem medo.

Repugna-lhes acolher esses recém-chegados ao mundo do horror:

Est mirabilis: contagiosa et nimis formidanda infirmitas, quam etiam detestantur leprosi et ea infectos secum habitare non permittant<sup>17</sup>.

Mas se os leprosos têm direitos mais antigos de se instalar nesses lugares "segregados", são pouco numerosos para fazê-los valer; os atingidos pelas doenças venéreas, um pouco por toda parte, logo ocuparam-lhes o lugar.

E, no entanto, não são as doenças venéreas que assegurarão, no mundo clássico, o papel que cabia à lepra no interior da cultura medieval. Apesar dessas primeiras medidas de exclusão, elas logo assumem seu lugar entre as outras doenças. De bom ou mau grado, os novos doentes são recebidos nos hospitais. O Hôtel-Dieu de Paris os acolhe<sup>18</sup>, várias vezes tenta-se escorraçá-los, mas em vão: eles lá ficam e se misturam aos outros doentes<sup>19</sup>. Na Alemanha constroem

---

15 PIGNOT, *Les Origines de l'Hôpital du Midi*, Paris, 1885, pp. 10 e 48.

16 Segundo um manuscrito dos Archives de l'Assistance Publique (dossier Petites-Maisons, fichário n. 4).

17 TRITHEMIUS, *Chronicon Hisangiense*, citado por POTTON em sua tradução de Ulrich von Hutten: *Sue la maladie française et sur les propriétés du boi*, de gaíac, Lyon, 1865, p. 9.

18 A primeira menção à doença venérea na França encontra-se num relatório do Hôtel-Dieu, citado por BRIELE, *Collection de Documents pour servir a l'Histoire des hôpitaux de Paris*, Paris, 1881-1887, III, fasc. 2.

19 Cf. os autos de uma visita ao Hôtel-Dieu, em 1507, citados por PIGNOT, op. cit., p. 125.

para eles casas especiais, não para estabelecer a exclusão, mas para assegurar-lhes um tratamento: os Fugger, em Augsburg, fundam dois hospitais desse gênero. A cidade de Nuremberg indica um médico que afirmava poder "die malafrantzoz vertreiben"<sup>20</sup>. É que esse mal, diversamente da lepra, logo se tornou coisa médica, inteiramente do âmbito do médico. Em todas as partes formulam-se tratamentos; a companhia de Saint-Côme empresta dos árabes o uso do mercúrio<sup>21</sup>; no Hôtel-Dieu de Paris usa-se sobretudo a teriaga. Depois é a grande moda do guáico, mais precioso que o ouro das Américas, a acreditar em Fracastor no seu Syphilidis e em Ulrich von Hutten. Por toda parte, praticam-se as curas pelo suor. Rapidamente a doença venérea se instala, no decorrer do século XVI, na ordem das doenças que exigem tratamento. Sem dúvida, ela é considerada num conjunto de juízos morais: mas essa perspectiva quase nada modifica a compreensão médica da doença<sup>22</sup>.

Fato curioso a constatar: é sob a influência do modo de internamento, tal como ele se constituiu no século XVII, que a doença venérea se isolou, numa certa medida, de seu contexto médico e se integrou, ao lado da loucura, num espaço moral de exclusão. De fato, a verdadeira herança da lepra não é aí que deve ser buscada, mas sim num fenômeno bastante complexo, do qual a medicina demorará para se apropriar.

Esse fenômeno é a loucura. Mas será necessário um longo momento de latência, quase dois séculos, para que esse novo espantinho, que sucede à lepra nos medos seculares, suscite como ela reações de divisão, de exclusão, de purificação que no entanto lhe são aparentadas de uma maneira bem evidente. Antes de a loucura ser dominada, por volta da metade do século XVII, antes que se ressuscitem, em seu favor, velhos ritos, ela tinha estado ligada, obstinadamente, a todas as experiências maiores da Renascença.

É esta presença, e algumas de suas figuras essenciais, que é preciso agora recordar de um modo bem rápido.

Começamos pela mais simples dessas figuras, e também a mais simbólica.

Um objeto novo acaba de fazer seu aparecimento na paisagem

---

20 Segundo R. GOLDHAHN, *Spital und Arzt von Einst bis Jetzt*, p. 110.

21 BETHENCOURT atribui-lhe a precedência sobre qualquer outro medicamento, em seu *Nouveau carême de pénitence et purgatoire d'expiation*, 1527.

22 O livro de Béthencourt, apesar do título, é uma rigorosa obra de medicina.

imaginária da Renascença; e nela, logo ocupará lugar privilegiado: é a Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos.

A *Narrenschiff* é, evidentemente, uma composição literária, emprestada sem dúvida do velho ciclo dos argonautas, recentemente ressuscitado entre os grandes temas míticos e ao lado de *Blauwe Schute* de Jacob Van Oestvoren em 1413, de Borgonha. A moda é a composição dessas Naus cuja equipagem e heróis imaginários, modelos éticos ou tipos sociais, embarcam para uma grande viagem simbólica que lhes traz, senão a fortuna, pelo menos a figura de seus destinos ou suas verdades. É assim que Symphorien Champier compõe sucessivamente uma Nau dos Príncipes e das Batalhas da Nobreza em 1502, depois uma Nau das Damas Virtuosas em 1503. Existe também uma Nau da Saúde, ao lado de *Blauwe Schute* de Jacop van Oestvoren em 1413, da *Narrenschiff* de Brant (1497) e da obra de Josse Bade: *Stultiferae erae naviculae scaphae fatuarum mulierum* (1498) . O quadro de Bosch, evidentemente, pertence a essa onda onírica.

Mas de todas essas naves romanescas ou satíricas, a *Narrenschiff* é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros; deixava-se que corressem pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos. Esse costume era freqüente particularmente na Alemanha: em Nuremberg, durante a primeira metade do século XV, registrou-se a presença de 62 loucos, 31 dos quais foram escorraçados. Nos cinqüenta anos que se seguiram, têm-se vestígios ainda de 21 partidas obrigatórias, tratando-se aqui apenas de loucos detidos pelas autoridades municipais<sup>23</sup>. Eram freqüentemente confiados a barqueiros: em Frankfurt, em 1399, encarregam-se marinheiros de livrar a cidade de um louco que por ela passeava nu; nos primeiros anos do século XV, um criminoso louco é enviado do mesmo modo a Mayence. Às vezes, os marinheiros deixavam em terra, mais cedo do que haviam prometido, esses passageiros incômodos; prova disso é o ferreiro de Frankfurt que partiu duas vezes e duas vezes voltou, antes de ser reconduzido

---

23 T. KIRCHHOFF, *Geschichte der Psychiatrie*, Leipzig, 1912.

definitivamente para Kreuznach<sup>24</sup>. Frequentemente as cidades da Europa viam essas naus de loucos atracar em seus portos.

Não é fácil levantar o sentido exato deste costume. Seria possível pensar que se trata de uma medida geral de expurgo que as municipalidades fazem incidir sobre os loucos em estado de vagabundagem; hipótese que por si só não dá conta dos fatos, pois certos loucos, antes mesmo que se construam casas especiais para eles, são recebidos nos hospitais e tratados como loucos. No Hôtel-Dieu de Paris, seus leitos são colocados em dormitórios<sup>25</sup>; por outro lado, na maior parte das cidades da Europa existiu, ao longo de toda a Idade Média e da Renascença, um lugar de detenção reservado aos insanos: é o caso do Châtelet de Melun<sup>26</sup> ou da famosa Torre dos Loucos de Caen<sup>27</sup>; são as inúmeras *Narrtürmer* da Alemanha, tal como as portas de Lübeck ou o Jungpfer de Hamburgo<sup>28</sup>. Portanto, os loucos não são corridos das cidades de modo sistemático. Por conseguinte, é possível supor que são escorraçados apenas os estrangeiros, aceitando cada cidade tomar conta apenas daqueles que são seus cidadãos. Com efeito, é possível encontrar na contabilidade de certas cidades medievais as subvenções destinadas aos loucos, ou donativos feitos em favor dos insanos<sup>29</sup>. Na verdade, o problema não é tão simples assim, pois há pontos de reunião deles onde os loucos, mais numerosos que em outras partes, não são autóctones. Em primeiro lugar, surgem os lugares de peregrinação: em Saint-Mathurin de Larchant, em Saint-Hildvert de Gournay, em Besançon, em Gheel: estas peregrinações eram organizadas e às vezes subvencionadas pelas cidades ou pelos hospitais<sup>30</sup>. E é possível

---

24 Cf. KRIEGK, *Heilanstatten, Geistkranke ins mittellterliche Frankfort am Main*, 1863.

25 Ver as Contas do Hôtel-Dieu, XIX, 190 e XX, 346. Citado por COYECQUE, *L'Hôtel-Dieu de Paris au Moyen Age*, Paris, 1889-1891. *Histoire et Documents*, I, p. 109.

26 *Archives hospitalières de Melun. Fonds Saint-Jacques*, E, 14, 67.

27 A. JOLY, *L'internement des fous sous l'Ancien Régime dans la généralité de Basse-Normandie*, Caen, 1868.

28 Cf. ESCHENBURG, *Geschichte unserer Irrenanstalten*, Lübeck, 1844 e VON HESS, *Hamburg topographisch, historisch, und politik beschreiben*, I, pp. 344-345.

29 Por exemplo, em 1461 Hamburgo entregou 14 th. e 85 s. a uma mulher que devia ocupar-se de loucos (GERNET, *Mitteilungen aus der älteren Medizin-Geschichte Hamburgs*, p. 79). Em Lübeck, há o testamento de um certo Gerd Sunderberg para «den armen dullen Luden» em 1479. (Citado em LAEHR, *Gedenktage der Psychiatrie*, Berlim, 1887, p. 320.)

30 Há mesmo casos em que se subvencionam substitutos: Entregue e pago um homem que foi enviado a Saint-Mathurin de Larchant para fazer a no-sena da dita irmã Roblac, estando doente e com frenesi. VIII, s.p.» Contas do Hôtel-Dieu, XXIII, COYECQUE, toc.. mi., *ibid*.

que essas naus de loucos, que assombraram a imaginação de toda a primeira parte da Renascença, tenham sido nau peregrinação, navios altamente simbólicos de insanos em busca da razão: uns desciam os rios da Renânia na direção da Bélgica e de Gheel; outros subiam o Reno até o Jura e Besançon.

Mas há outras cidades, como Nuremberg, que certamente não foram lugar de peregrinação e que acolheram grande número de loucos, bem mais que os que podiam ser fornecidos pela própria cidade. Esses loucos são alojados e mantidos pelo orçamento da cidade, mas não tratados: são pura e simplesmente jogados na prisão<sup>31</sup>. É possível supor que em certas cidades importantes — lugares de passagem e de feiras — os loucos eram levados pelos mercadores e marinheiros em número bem considerável, e que eles eram ali "perdidos", purificando-se assim de sua presença a cidade de onde eram originários. Pode ser que esses lugares de "contraperegrinação" tenham acabado por se confundir com aqueles pontos para onde, pelo contrário, os insanos eram levados a título de peregrinos. A preocupação de cura e de exclusão juntavam-se numa só: encerravam-nos no espaço sagrado do milagre. É possível que a aldeia de Gheel tenha-se desenvolvido deste modo: lugar de peregrinação que se tornou prisão, terra santa onde a loucura espera sua libertação mas onde o homem realiza, segundo velhos temas, como que uma partilha ritual.

É que esta circulação de loucos, o gesto que os escorraça, sua partida e seu desembarque não encontram todo seu sentido apenas ao nível da utilidade social ou da segurança dos cidadãos. Outras significações mais próximas do rito sem dúvida aí estão presentes; e ainda é possível decifrar alguns de seus vestígios. Assim é que o acesso às igrejas é proibido aos loucos<sup>32</sup>, enquanto o direito eclesiástico não lhes proíbe o uso dos sacramentos<sup>33</sup>. A Igreja não

---

31 Em Nuremberg, no decorrer dos anos 1377-1378 e 1381-1397, contam-se 37 loucos colocados nas prisões, dos quais 17 são estrangeiros provenientes de Regensburg, Weissenburg, Bamberg, Bayreuth, Viena, Hungria, No período seguinte, parece que, por uma razão desconhecida, Nuremberg abandonou seu papel de ponto de encontro e que, pelo contrário, expulsam meticulosamente para fora da cidade os loucos que não são originários da cidade (cf. KIRCHHOFF, loc. cit.)

32 Um menino de Nuremberg que tinha levado um louco a uma igreja é punido com três dias de prisão, em 1420 (cf. KIRCHHOFF, loc. cit.).

33 O concílio de Cartago, em 348, havia permitido que se desse a comunhão a um louco, mesmo sem qualquer remissão, contanto que não houvesse nenhuma irreverência. São Tomás expõe a mesma opinião. Cf. PORTAS, Dictionnaire des cas de conscience, 1741, I, p. 785.

aplica sanções contra um sacerdote que se torna insano; mas em Nuremberg, em 1421, um padre louco é expulso com uma particular solenidade, como se a impureza se acentuasse pelo caráter sacro da personagem, e a cidade retira de seu orçamento o dinheiro que devia servir-lhe de viático<sup>34</sup>. Acontecia de alguns loucos serem chicoteados publicamente, e que no decorrer de uma espécie de jogo eles fossem a seguir perseguidos numa corrida simulada e escorraçados da cidade a bastonadas<sup>35</sup>. Outro dos signos de que a partida dos loucos se inscrevia entre os exílios rituais.

Compreende-se melhor agora a curiosa sobrecarga que afeta a navegação dos loucos e que lhe dá sem dúvida seu prestígio. Por um lado, não se deve reduzir a parte de uma eficácia prática incontestável: confiar o louco aos marinheiros é com certeza evitar que ele ficasse vagando indefinidamente entre os muros da cidade, é ter a certeza de que ele irá para longe, é torná-lo prisioneiro de sua própria partida. Mas a isso a água acrescenta a massa obscura de seus próprios valores: ela leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica. Além do mais, a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. Num certo sentido, ela não faz mais que desenvolver, ao longo de uma geografia semi-real, semi-imaginária, a situação liminar do louco no horizonte das preocupações do homem medieval — situação simbólica e realizada ao mesmo tempo pelo privilégio que se dá ao louco de ser fechado às portas da cidade: sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra prisão que o próprio limiar, seguram-no no lugar de passagem. Ele é colocado no interior do exterior, e inversamente. Postura altamente simbólica e que permanecerá sem dúvida a sua até nossos dias, se admitirmos que aquilo que outrora foi fortaleza visível da ordem tornou-se agora castelo de nossa consciência.

A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das

---

34 Um homem que lhe havia roubado o casaco é punido com sete dias de prisão.  
(Cf. KIRCHHOFF, loc. cit.)

35 Cf. KRIEGK, loc. cit.



estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer<sup>36</sup>. É esse ritual que, por esses valores, está na origem do longo parentesco imaginário que se pode traçar ao longo de toda a cultura ocidental? Ou, inversamente, é esse parentesco que, da noite dos tempos, exigiu e em seguida fixou o rito do embarque? Uma coisa pelo menos é certa: a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu.

Já sob o disfarce de um louco, Tristão, outrora, tinha-se deixado jogar por marinheiros nas costas da Cornualha. E quando se apresenta no castelo do Rei Marcos ninguém o reconhece, ninguém sabe de onde vem. Mas seus propósitos são muitos estranhos, familiares e longínquos; conhece demasiado os segredos do notório para não ser de um outro mundo, bem próximo. Não vem da terra sólida, com suas sólidas cidades, mas sim da inquietude incessante do mar, desses caminhos desconhecidos que escondem tantos estranhos saberes, dessa planície fantástica, avesso do mundo. Isolda é a primeira a saber que esse louco é filho do mar, e que marinheiros insolentes o jogaram ali, signo da desgraça: "Malditos sejam os marinheiros que trouxeram este louco! Por que não o jogaram ao mar?"<sup>37</sup> E várias vezes no decorrer dos tempos o mesmo tema reaparece: entre os místicos do século XV ele se tornou o motivo da alma-barca, abandonada no mar infinito dos desejos, no campo estéril das preocupações e da ignorância, entre os falsos reflexos do saber, no meio do desatino do mundo — barca prisioneira da grande loucura do mar se não souber lançar sólidas âncoras, a fé, ou esticar suas velas espirituais para que o sopro de Deus a leve ao porto<sup>38</sup>. Ao final do século XVI, De Lancre vê no mar a origem da vocação demoníaca de todo um povo: o sulco incerto dos navios, a confiança apenas nos astros, os segredos transmitidos, o afastamento das mulheres, a imagem enfim dessa grande planície perturbada fazem com que o homem perca a fé em Deus bem como todas as ligações sólidas com a pátria; ele se entrega assim ao Diabo

---

36 Esses temas são estranhamente próximos do tema da criança proibida e maldita, encerrada numa barquinha e entregue às ondas que a levam para um outro mundo — mas para esta há, depois, o retorno à verdade.

37 Tristan et Lseult, ed. Bossuat, pp. 219-222.

38 Cf. entre outros TAUBER, Predigter, XLI.

e ao oceano de suas manhas<sup>39</sup>. Na era clássica, explica-se de bom grado a melancolia inglesa pela influência do clima marinho: o frio, a umidade, a instabilidade do tempo, todas essas finas gotículas de água que penetram os canais e as fibras do corpo humano e lhe fazem perder a firmeza, predis põem à loucura<sup>40</sup>. Finalmente, deixando de lado toda uma imensa literatura que iria de Ofélia à La Lorelei, citemos apenas as grandes análises meio antropológicas, meio cosmológicas de Heinroth, que fazem da loucura como que a manifestação no homem de um elemento obscuro e aquático, sombria desordem, caos movediço, germe e morte de todas as coisas, que se opõe à estabilidade luminosa e adulta do espírito<sup>41</sup>.

Mas se a navegação dos loucos se liga, na imaginação ocidental, a tantos motivos imemoriais, por que tão bruscamente, por volta do século XV, esta súbita formulação do tema, na literatura e na iconografia? Por que vemos surgir de repente a silhueta da Nau dos Loucos e sua tripulação insana invadir as paisagens mais familiares? Por que, da velha aliança entre a água e a loucura, nasceu um dia, nesse dia, essa barca?

É que ela simboliza toda uma inquietude, soerguida subitamente no horizonte da cultura europeia, por volta do fim da Idade Média. A loucura e o louco tornam-se personagens maiores em sua ambigüidade: ameaça e irrisão, vertiginoso desatino do mundo e medíocre ridículo dos homens.

Antes de mais nada, toda uma literatura de contos e moralidades. Sua origem, sem dúvida, é bem remota. Mas ao final da Idade Média, ela assume uma superfície considerável: longa série de "loucuras" que, estigmatizando como no passado vícios e defeitos, aproximam-nos todos não mais do orgulho, não mais da falta de caridade, não mais do esquecimento das virtudes cristãs, mas de uma espécie de grande desatino pelo qual, ao certo, ninguém é exatamente culpável mas que arrasta a todos numa complacência secreta<sup>42</sup>. A denúncia da loucura torna-se a forma geral da crítica. Nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório, ou do

---

39 De LANCRE, De l'inconstante des mauvais anges, Paris, 1612.

40 G. CHEYNE, The English Malady, Londres, 1733.

41 Necessário acrescentar que o «lunatismo» não é estranho a esse tema. A lua cuja influência sobre a loucura foi admitida durante séculos, é o mais aquático dos astros. O parentesco da loucura com o sol e o fogo surgiu bem mais tarde (Nerval, Nietzsche, Artaud).

42 Cf. por exemplo, Des six manières de fols; ms. Arsenal 2767.

Bobo assume cada vez maior importância<sup>43</sup>. Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar<sup>44</sup>: toma lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade — desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras. Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais que fazem a comédia desatar no cômico: ele diz o amor para os enamorados<sup>45</sup>, a verdade da vida aos jovens<sup>46</sup>, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, os insolentes e os mentirosos<sup>47</sup>. As antigas festas de loucos, tão consideradas em Flandres e no Norte da Europa, não deixam de acontecer nos teatros e de organizar em crítica social e moral aquilo que podiam conter de paródia religiosa espontânea.

Igualmente na literatura erudita a Loucura está em ação, no âmago mesmo da razão e da verdade. É ela que embarca indiferentemente todos os homens em sua nau insensata e os destina à vocação de uma odisséia comum (Blauwe Schute de Van Oestvoren, a *Narrenschiff* de Brant); é dela o império maléfico que Murner conjura em sua

*Narrenbeschwörung*; é ela que está ligada ao Amor na sátira de *Corroz Contre Fol Amour* ou que está em litígio com ele para saber qual dos dois vem primeiro, qual dos dois torna o outro possível, conduzindo-o à sua vontade, como no diálogo de Louise Labé, *Débat de folie et d'amour*. A Loucura também tem seus jogos acadêmicos: ela é objeto de discursos, ela mesma sustenta discursos sobre si mesma; é denunciada, ela se defende, reivindica para si mesma o estar mais próxima da felicidade e da verdade que a razão, de estar mais próxima da razão que a própria razão. Wimpfeling redige o *Monopolium Philosophorum*<sup>48</sup> e Judocus Gallus o *Monopolium et*

---

43 Na *Sottie de Folle Balance*, quatro personagens são «loucos»: o fidalgo, o mercador, o lavrador (isto é, toda a sociedade) e a própria *Folle Balance*.

44 É ainda este o caso na *Moralité nouvelle des enfants de maintenant* ou na *Moralité nouvelle de Charité*, onde o Louco é uma das 12 personagens.

45 Como na *Farce de Tout Mesnage*, onde o Louco imita o médico para curar uma camareira doente por amor.

46 Na *Farce des cris de Paris*, o Louco intervêm numa discussão entre dois jovens a fim de lhes dizer o que é o casamento.

47 O Bobo, na *Farce du Gaudisseur*, diz a verdade toda vez que o *Gaudisseur* se vangloria.

48 Heidelberg, 1480.

societas, vulgo des Lichtschiffs<sup>49</sup>. Enfim, no centro desses jogos sérios, os grandes textos dos humanistas: Flayder e Erasmo<sup>50</sup>. Diante de todos esses propósitos, de sua dialética infatigável, diante de todos esses discursos indefinidamente retomados e revirados, uma longa dinastia de imagens, desde Jerônimo Bosch com *A Cura da Loucura* e *A Nau dos Loucos*, até Brueghel e sua Dulle Grete; e a gravura transcreve aquilo que o teatro e a literatura já usaram: os temas sobrepostos da Festa e da Dança dos Loucos<sup>51</sup>. Tanto isso é verdade que a partir do século XV a face da loucura assombrou a imaginação do homem ocidental.

Uma sucessão de datas fala por si mesma: a Dança dos Mortos do cemitério dos Inocentes data sem dúvida dos primeiros anos do século XV<sup>52</sup>; a da Chaise-Dieu teria sido composta por volta de 1460; e é em 1485 que Huyot Marchand publica sua Danse Macabre. Esses sessenta anos foram dominados, seguramente, por todas essas imagens zombeteiras da morte. E é em 1492 que Brant escreve a *Narrenschiff*, cinco anos depois traduzida para o latim. Nos últimos anos do século, Bosch compõe sua *Nau dos Loucos*. O *Elogio da Loucura* é de 1509. A ordem da sucessão é clara.

Até a segunda metade do século XV, ou mesmo um pouco depois, o tema da morte impera sozinho. O fim do homem, o fim dos tempos assume o rosto das pestes e das guerras. O que domina a existência humana é este fim e esta ordem à qual ninguém escapa. A presença que é uma ameaça no interior mesmo do mundo é uma presença descarnada. E eis que nos últimos anos do século esta grande inquietude gira sobre si mesma: o desatino da loucura substitui a morte e a seriedade que a acompanha. Da descoberta desta necessidade, que fatalmente reduzia o homem a nada, passou-se à contemplação desdenhosa deste nada que é a própria existência. 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 no espetáculo da vida, disseminado nos vícios,

---

49 Estrasburgo, 1489. Estes discursos retomam, num tom sério, os sermões e discursos bufos pronunciados no teatro, como o Sermon joyeux et de grande value é tous les fous pour leur montrer é sages devenir.

50 Moria Rediviva, 1527; Elogio da Loucura, 1509.

51 Cf. por exemplo uma festa dos loucos reproduzida em BASTELAER (Les Estampes de Brueghel, Bruxelas, 1908), ou a Nasentanz que se pode ver em GEISBERG, Deutsche Holzsch, p. 262.

52 Segundo o Journal d'un Bourgeois de Paris: «No ano de 1424, fez-se uma dança macabra no cemitério dos Inocentes», citado em E. MALE, L'Art religieux de la fin du Moyen Age, p. 363.

defeitos e ridículos de cada um. A aniquilação da morte não é mais nada, uma vez que já era tudo, dado que a própria vida não passava de simples fatuidade, palavras inúteis, barulho de guizos e matracas. A cabeça, que virará crânio, já está vazia. A loucura é o já-está-aí da morte<sup>53</sup>. Mas é também sua presença vencida, esquivada nesses signos cotidianos que, anunciando que ela já reina, indicam que sua presa será bem pobre. Aquilo que a morte desmascara era apenas uma máscara, nada mais; a fim de descobrir o ríctus do esqueleto, bastou levantar algo que não era nem verdade, nem beleza, mas um simples rosto de gesso e ouropel. Da máscara inútil ao cadáver, é o mesmo sorriso que permanece. Mas o que existe no riso do louco é que ele ri antes do riso da morte; e pressagiando o macabro, o insano o desarma. Os gritos de Margot la Folie triunfam, em plena Renascença, sobre o Triunfo da Morte, cantado ao final da Idade Média entre os muros do Campo-Santo.

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. É o que profetiza Eustache Deschamps:

On est lâches, chéfits et mols, Vieux, convoiteux et mal parlant. Je ne vois que folies et fols

La fin approche en vérité

Tout va mal<sup>54</sup>.

Agora, os elementos inverteram-se. Não é mais o fim dos tempos e do mundo que mostrará retrospectivamente que os homens eram uns loucos por não se preocuparem com isso; é a ascensão da

---

53 Neste sentido, a experiência da loucura é uma continuação rigorosa da lepra. O ritual de exclusão do leproso mostrava que ele era, vivo, a própria presença da morte.

54 EUSTACHE DESCHAMPS, *Oeuvres*, ed. Saint-Hilaire de Raymond, I, p. 203. (Somos covardes, mesquinhos e indolentes, /Velhos, cobiçosos e maldizentes, /Vejo apenas loucas e loucos /O fim se aproxima em verdade /Tudo vai mal.)

loucura, sua surda invasão, que indica que o mundo está próximo de sua derradeira catástrofe; é a demência dos homens que a invoca e a torna necessária.

Esse liame entre a loucura e o nada é tão estreito no século XV que subsistirá por muito tempo, e será encontrado ainda no centro da experiência clássica da loucura<sup>55</sup>.

Sob suas formas diversas — plásticas ou literárias — esta experiência do insensato parece de extrema coerência. Pintura e texto remetem eternamente um ao outro: aqui, comentário, e lá ilustração. A *Narrentanz* é um único e mesmo tema que se encontra e se torna a encontrar nas festas populares, nas representações teatrais, nas gravuras, e toda a última parte do *Elogio da Loucura* é feita sobre o modelo de uma longa dança de loucos em que cada profissão e cada estado desfila por sua vez a fim de formar a grande ronda do desatino. É provável que, na *Tentação de Lisboa*, muitas figuras da fauna fantástica que invade a tela sejam tomadas de empréstimo às máscaras tradicionais; algumas talvez sejam transpostas do *Malleus*<sup>56</sup>. Quanto à famosa *Nau dos Loucos*, não foi ela traduzida diretamente da *Narrenschiff* de Brant, cujo título ostenta e cujo canto XXVII ela parece ilustrar de uma maneira bem precisa, canto destinado, também ele, a estigmatizar os potatores et edaces? Chegou-se mesmo a supor que o quadro de Bosch fazia parte de toda uma série de pinturas ilustrando os principais cantos do poema de Brant<sup>57</sup>.

De fato, não se deve deixar levar pelo que há de estrito na continuidade dos temas, nem supor mais do que a própria história diz<sup>58</sup>. É provável que não seria possível refazer, sobre esse assunto, uma análise como a que Émile Mâle efetuou sobre as épocas anteriores, especialmente a respeito do tema da morte. 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: uma única e mesma significação não lhes é imediatamente comum. E se é

---

55 Cf. *infra*, Parte II, Cap. 3.

56 Ainda que a *Tentação de Lisboa* não seja uma das últimas obras de Bosch, como acredita Baldass, ela é certamente posterior ao *Malleus Maleficarum*, que data de 1487.

57 É a tese de DESMONTS em: «Dois primitivos holandeses no Museu do Louvre», *Gazette der Beaux-Arts*, 1919, p. 1.

58 Como faz Desmots a respeito de Bosch e Brant; se é fato que o quadro foi pintado poucos anos após a publicação do livro, o qual logo teve considerável sucesso, nada prova que Bosch tenha querido ilustrar o *Narrenschiff*, a fortiori todo o *Narrenschiff*.

verdade que a Imagem ainda tem a vocação de dizer, de transmitir algo de consubstancial à linguagem, é necessário reconhecer que ela já não diz mais a mesma coisa; e que, 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. Figura e palavra ilustram ainda a mesma fábula da loucura no mesmo mundo moral; mas logo tomam duas direções diferentes, indicando, numa brecha ainda apenas perceptível, aquela que será a grande linha divisória na experiência ocidental da loucura.

A ascensão da loucura ao horizonte da Renascença é percebida, de início, através da ruína do simbolismo gótico: como se este mundo, onde a rede de significações espirituais era tão apertada, começasse a se embaralhar, deixando aparecer figuras cujo sentido só se deixa apreender sob as espécies do insano. As formas góticas subsistem ainda durante algum tempo mas, aos poucos, tornam-se silenciosas, deixam de falar, de lembrar e de ensinar, e nada manifestam (fora de toda linguagem possível, mas no entanto na familiaridade do olhar) além de sua presença fantástica. Liberada da sabedoria e da lição que a ordenavam, a imagem começa a gravitar ao redor de sua própria loucura.

Paradoxalmente, esta libertação provém de uma abundância de significações, de uma multiplicação do sentido por ele mesmo, que tece entre as coisas relações tão numerosas, tão cruzadas, tão ricas que elas só podem ser decifradas no esoterismo do saber, e que as coisas, por sua vez, se vêem sobrecarregadas de atributos, de índices, de alusões onde acabam por perder sua própria figura. O sentido não mais é lido numa percepção imediata, a figura deixa de falar por si mesma; entre o saber que a anima e a forma para a qual se transpõe, estabelece-se um vazio. Ela está livre para o onirismo. Um livro é testemunha dessa proliferação de sentidos ao final do mundo gótico: o *Speculum humanae salvationis*<sup>59</sup>, que além de todas as correspondências estabelecidas pela tradição dos padres valoriza, entre o Antigo e o Novo Testamento, todo um simbolismo que releva não a ordem da Profecia, mas sim a equivalência imaginária. A Paixão de Cristo não é prefigurada apenas pelo sacrifício de Abraão: ela convoca ao seu redor todos os prestígios do suplício e seus' inúmeros sonhos; Tubal, o ferreiro, e a roda de Isaías tomam seu lugar ao redor da cruz, formando (fora de todas as lições do sacrifício) o

---

59 Cf. ÉMILE MALE, loc. cit.; pp. 234-237.

quadro fantástico da obstinação, dos corpos torturados e da dor. Eis a imagem sobrecarregada de sentidos suplementares, e obrigada a entregá-los todos. Mas o sonho, o insensato, o destino podem esgueirar-se para dentro desse excesso de sentido. As figuras simbólicas facilmente se tornam silhuetas de pesadelo. Disso é testemunha essa velha imagem da sabedoria, tão freqüentemente traduzida, nas gravuras alemãs, por um pássaro de pescoço comprido cujos pensamentos, ao se elevarem lentamente do coração à cabeça, têm tempo para serem pesados e refletidos<sup>60</sup>; símbolo cujos valores se entorpecem por serem demasiado acentuados: o longo caminho de reflexão torna-se, na imagem, o alambique de um saber sutil, instrumento que destila as quintessências. O pescoço do Gutemensch alonga-se indefinidamente a fim de melhor configurar, além da sabedoria, todas as mediações reais do saber; e o homem simbólico torna-se um pássaro fantástico cujo pescoço desmesurado se dobra mil vezes sobre si mesmo — ser insensato, a meio caminho entre o animal e a coisa, mais próximo dos prestígios próprios à imagem que do rigor de um sentido. Esta sabedoria simbólica é prisioneira das loucuras do sonho.

Conversão fundamental do mundo das imagens: a coação de um sentido multiplicado o libera do ordenamento das formas. Tantas significações diversas se inserem sob a superfície da imagem que ela passa a apresentar apenas uma face enigmática. E seu poder não é mais o do ensinamento mas o do fascínio. Característica é a evolução do grylle, do famoso grylle, já familiar na Idade Média, o dos saltérios ingleses, o de Chartres e o de Bourges. Ele mostrava como, no homem tomado pelo desejo, a alma se tornava prisioneira do animal; essas caras grotescas feitas no ventre dos monstros pertenciam ao mundo da grande metáfora platônica e denunciavam o aviltamento do espírito na loucura do pecado. Mas eis que no século XV, o grylle, imagem da loucura humana, torna-se uma das figuras privilegiadas das inúmeras Tentações. O que assalta a tranquilidade do ermitão não são os objetos do desejo; são essas formas dementes, encerradas num segredo, que subiram de um sonho e ali permanecem, à superfície de um mundo, silenciosas e furtivas. Na Tentação de Lisboa, diante de Santo Antônio, senta-se uma dessas figuras nascidas da loucura, de sua solidão, de sua penitência, de suas privações; um frágil sorriso ilumina esse rosto sem corpo, pura presença da inquietação sob as espécies de um esgar ágil. Ora, é

---

60 Cf. C.V. LANGLOIS, *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age*, Paris, 1911, p. 243.



exatamente esta silhueta de pesadelo que é simultaneamente o sujeito e o objeto da tentação; é ela que fascina o olhar do asceta — permanecendo uma e outro prisioneiros de uma espécie de interrogação no espelho, a permanecer indefinidamente sem resposta, num silêncio habitado apenas pelo bulício imundo que os cerca<sup>61</sup>. O grylle não mais lembra ao homem, sob uma forma satírica, sua vocação espiritual esquecida na loucura de seu desejo. É a loucura transformada em Tentação: tudo que nele existe de impossível, de fantástico, de inumano, tudo que nele indica a contranatureza e o formigamento de uma presença insana ao rés-do-chão, tudo isso, justamente, é que lhe atribui seu estranho poder. A liberdade, ainda que apavorante, de seus sonhos e os fantasmas de sua loucura têm, para o homem do século XV, mais poderes de atração que a realidade desejável da carne.

Qual é, portanto, esse poder de fascínio que, nessa época, se exerce através das imagens da loucura?

De início, o homem descobre, nessas figuras fantásticas, como que um dos segredos e uma das vocações de sua natureza. No pensamento da Idade Média, as legiões de animais, batizados definitivamente por Adão, ostentavam simbolicamente os valores da humanidade<sup>62</sup>. Mas no começo da Renascença, as relações com a animalidade se invertem: a besta se liberta, escapa do mundo da fábula e da ilustração moral a fim de adquirir um fantástico que lhe é próprio. E, por uma surpreendente inversão, é o animal, agora, que vai espreitar o homem, apoderar-se dele e revelar-lhe sua própria verdade. Os animais impossíveis, oriundos de uma imaginação enlouquecida, tornaram-se a natureza secreta do homem, e quando no juízo final o pecador aparece em sua nudez hedionda, percebe-se que ele ostenta o rosto monstruoso de um animal delirante: são esses corujões cujos corpos de sapos misturam-se, no Inferno de Thierry Bouts, à nudez dos danados; são, à maneira de Stefan Lochner, insetos alados, borboletas com cabeças de gado, esfinges com élitros de besouros, pássaros com asas inquietantes e ávidas, como mãos; é o grande animal de presa de dedos nodosos que figura na Tentação de Grünewald. A animalidade escapou à domesticação pelos valores e pelos símbolos humanos; e se ela agora fascina o

---

61 É possível que Bosch tenha feito seu auto-retrato no rosto da «cabeça com pernas» que figura no centro da Tentação de Lisboa. Cf. BRION, Jérôme Bosch, p. 40.

62 Na metade do século XV, o Livre des Tournois de RENÉ D'ANJOU constitui ainda um bestiário moral.

homem com sua desordem, seu furor, sua riqueza de monstruosas impossibilidades, é ela quem desvenda a raiva obscura, a loucura estéril que reside no coração dos homens.

No pólo oposto a esta natureza de trevas, a loucura fascina porque é um saber. É saber, de início, porque todas essas figuras absurdas são, na realidade, elementos de um saber difícil, fechado, esotérico. Essas formas estranhas estão situadas, inicialmente, no espaço do grande segredo, e o Santo Antônio que é tentado por elas não se submete à violência do Desejo, mas sim ao agulhão, bem mais insidioso, da curiosidade; é tentado por esse saber tão distante e tão próximo oferecido, e ao mesmo tempo esquivado, pelo sorriso do grylle. Seu movimento de recuo é apenas aquele através do qual ele se impede de atravessar os limites proibidos do saber; ele já sabe — e aí está a tentação — aquilo que Cardan dirá mais tarde: "A Sabedoria, como as outras matérias preciosas, deve ser arrancada das entranhas da terra"<sup>63</sup>. Este saber, tão inacessível e temível, o Louco o detém em sua parvoíce inocente. Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias — e por isso mesmo mais inquietantes —, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível. Brueghel zomba do enfermo que tenta penetrar nessa esfera de cristal<sup>64</sup>. Mas é ela, essa bola irisada do saber, que se balança sem nunca se quebrar — lanterna irrisória mas infinitamente preciosa —, pendurada da vara que Margot, a Louca, carrega aos ombros. É ela também que figura no reverso do Jardim das Delícias. Outro símbolo do saber, a árvore (a árvore proibida, a árvore da imortalidade prometida e do pecado), outrora plantada no coração do Paraíso terrestre, foi arrancada e constitui agora o mastro do navio dos loucos tal como se pode ver na gravura que ilustra as *Stultiferae naviculae* de Josse Bade; é ela, sem dúvida, que se balança sobre A Nau dos Loucos de Bosch.

O que anuncia esse saber dos loucos? Sem dúvida, uma vez que é o saber proibido, prediz ao mesmo tempo o reino de Satã e o fim do mundo; a última felicidade e o castigo supremo, o todo-poder sobre a terra e a queda infernal. A Nau dos Loucos atravessa uma paisagem de delícias onde tudo se oferece ao desejo, uma espécie de Paraíso renovado, uma vez que nela o homem não mais conhece nem

---

63 J. CARDAN, *Ma vie*, trad. Dayré, p. 170.

64 Nos *Proverbes flamands*.

o sofrimento nem a necessidade. No entanto, ele não recobrou sua inocência. Essa falsa felicidade é o triunfo diabólico do Anticristo, é o Fim, já bem próximo. Os sonhos do Apocalipse não são novos, é verdade, no século XV; no entanto, são de natureza bem distinta da que ostentavam anteriormente. À iconografia suavemente fantasista do século XIV, onde os castelos são derrubados como as cartas, onde a Besta é sempre o Dragão tradicional mantido à distância pela Virgem, em suma, onde a ordem de Deus e sua próxima vitória são sempre visíveis, sucede uma visão do mundo onde toda sabedoria é aniquilada. É o grande sabá da natureza: as montanhas desmoronam e tornam-se planícies, a terra vomita os mortos, os ossos afloram sobre os túmulos; as estrelas caem, a terra pega fogo, toda forma de vida seca e morre<sup>65</sup>. O fim não tem valor de passagem e de promessa; é o advento de uma noite na qual mergulha a velha razão do mundo. Basta observar, em Dürer, os cavaleiros do Apocalipse, exatamente aqueles que foram enviados por Deus: não são os anjos do Triunfo e da reconciliação, não são os arautos da justiça serena, mas sim os guerreiros desenfreados da louca vingança. O mundo mergulha no Furor universal. A vitória não cabe nem a Deus, nem ao Diabo, mas à Loucura.

Em todos os lados, a loucura fascina o homem. As imagens fantásticas que ela faz surgir não são aparências fugidias que logo desaparecem da superfície das coisas. Por um estranho paradoxo, aquilo que nasce do mais singular delírio já estava oculto, como um segredo, como uma inacessível verdade, nas entranhas da terra. Quando o homem desdobra o arbitrário de sua loucura, encontra a sombria necessidade do mundo; o animal que assombra seus pesadelos e suas noites de privação é sua própria natureza, aquela que porá a nu a implacável verdade do Inferno. As vãs imagens da parvoíce cega são o grande saber do mundo; e já, nessa desordem, nesse universo enlouquecido, perfila-se aquilo que será a crueldade do fim. Numa série de imagens desse tipo — e é sem dúvida isso que lhes deu seu peso, o que impõe à sua fantasia uma coerência tão grande — a Renascença exprimiu o que ela pressentia das ameaças e dos segredos do mundo.

Na mesma época, os temas literários, filosóficos e morais da loucura são de tipo bem diferente.

A Idade Média tinha atribuído um lugar à loucura na hierarquia

---

65 Nos Proverbes flamands.

dos vícios. A partir do século XIII, é comum vê-la figurar entre os maus soldados da *Psicomaquia*<sup>66</sup>. Em Paris como em Amiens, ela participa das más tropas e dessas doze dualidades que dividem entre si a soberania da alma humana: Fé e Idolatria, Esperança e Desespero, Caridade e Avareza, Castidade e Luxúria, Prudência e Loucura, Paciência e Cólera, Suavidade e Dureza, Concórdia e Discórdia, Obediência e Rebelião, Perseverança e Inconstância. Na Renascença, a Loucura abandona esse lugar modesto, passando a ocupar o primeiro posto. Enquanto que em Hugues de Saint-Victor a árvore genealógica dos Vícios, a do Velho Adão, tinha por raiz o orgulho<sup>67</sup>, a Loucura, agora, conduz o coro alegre de todas as fraquezas humanas. Corifeu incontestado, ela as guia, as anima e as batiza:

Reconheçam-nas aqui, no grupo de minhas companheiras... A que tem as sobranceiras franzidas, é Filúcia (o Amor-Próprio). Aquela que vocês vêm rir com os olhos e aplaudir com as mãos, é Colácia (a Adulação). A que parece meio adormecida, é Leté (o Esquecimento). A que se apóia sobre os cotovelos e cruza as mãos, é Misoponia (a Preguiça). A que está coroada de rosas e untada de perfumes, é Hedoné (a Voluptuosidade). Aquela cujos olhos erram sem se fixar é Anóia (o Estouvamento). A que tem bastante carne e se mantém próspera é Trifé (a Indolência). E entre essas jovens mulheres, eis dois deuses: o do Bem-Comer e o do Sono Profundo<sup>68</sup>.

Privilégio absoluto da loucura: ela reina sobre tudo o que há de mau no homem. Mas não reina também, indiretamente, sobre todo o bem que ele possa fazer? Sobre a ambição que faz os sábios políticos, sobre a avareza que faz crescer as riquezas, sobre a indiscreta curiosidade que anima os filósofos e cientistas? Louise Labé repete a mesma coisa depois de Erasmo; e Mercúrio, para ela, implora aos deuses:

Não deixem que se perca esta linda Senhora que tanto contentamento lhes deu<sup>69</sup>.

Mas esta nova realeza pouca coisa em comum tem com o reino

---

66 É necessário observar que a Loucura não aparecia nem na *Psychomachie* de PRUDÊNCIO, nem no *Anticlaudianus* de ALAIN DE LILLE, nem em Hugues de Saint-Victor. Sua presença constante dataria apenas do século XIII?

67 HUGUES DE SAINT-VICTOR, *De fructibus carnis et spiritus*. Patrol, CLXXVI, col. 997.

68 ERASMO, *Êloge de la folie*, § 9, trad. P. de Nolhac, p. 19.

69 LOUISE LABÉ *Débat de folie et d'amour*, Lyon, 1566, p. 98.

obsuro de que falávamos ainda há pouco e que a ligava aos grandes poderes trágicos do mundo.

Por certo, a loucura atrai, mas não fascina. Ela governa tudo o que há de fácil, de alegre, de ligeiro no mundo. É ela que faz os homens "se agitarem e gozarem", assim como os deuses; foi ela quem originou "Gênio, Juventude, Baco, Sileno e esse gentil guardião dos jardins"<sup>70</sup>. Tudo nela é uma superfície brilhante: não há enigmas ocultos.

Sem dúvida, ela tem algo a ver com os estranhos caminhos do saber. O primeiro canto do poema de Brant é dedicado aos livros e aos sábios; e na gravura que ilustra essa passagem, na edição latina de 1497, vê-se imponente, em sua cátedra erigida de livros, o Mestre que ostenta por trás de seu chapéu de doutor o capuz dos loucos cheio de guizos. Erasmo reserva aos homens do saber um bom lugar em sua ronda dos loucos: depois os Gramáticos, os Poetas, os Retóricos e os Escritores; depois os Jurisconsultos; em seguida, caminham os "Filósofos respeitáveis por sua barba e seu manto"; finalmente a tropa apressada e inumerável dos Teólogos<sup>71</sup>. Mas se o saber é tão importante na loucura, não é que esta possa conter os segredos daquele; ela é, pelo contrário, o castigo de uma ciência desregrada e inútil. Se a loucura é a verdade do conhecimento, é porque este é insignificante, e em lugar de dirigir-se ao grande livro da experiência, perde-se na poeira dos livros e nas discussões ociosas; a ciência acaba por desaguar na loucura pelo próprio excesso das falsas ciências.

O vos doctores, qui grandia nomina fertis Respicite antiquos  
patris, jurisque peritos. Non in candidulis pensebant dogmata  
libris, Arte sed ingenua sitibundum pectus alebant<sup>72</sup>.

Em conformidade com o tema durante muito tempo familiar à sátira popular, a loucura aparece aqui como a punição cômica do saber e de sua presunção ignorante.

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. Tudo o que havia de manifestação cósmica obscura na loucura, tal como a via Bosch, desapareceu em Erasmo; a loucura não está mais à espreita do homem pelos quatro cantos do mundo. Ela se insinua nele, ou melhor, é ela um sutil

---

70 Idem, pp. 98-99.

71 ERASMO, loc. cit., § 49-55.

72 BRANT, *Stultifera Navis*, tradução latina de 1497, f.0 11.

relacionamento que o homem mantém consigo mesmo. A personificação mitológica da Loucura é, em Erasmo, apenas um artifício literário. De fato, há apenas loucuras — formas humanas da loucura: "Há tantas estátuas quanto homens"<sup>73</sup>; basta dar uma olhada nas cidades, mesmo as mais prudentes e as melhor governadas:

Tantas formas de loucura nelas abundam, e são tantas e novas a nascer todo dia, que mil Demócritos não seriam suficientes para zombar delas<sup>74</sup>.

A loucura só existe em cada homem, porque é o homem que a constitui no apego que ele demonstra por si mesmo e através das ilusões com que se alimenta. A *Philautia* é a primeira das figuras que a Loucura arrasta para sua dança, mas isto porque estão ligadas uma à outra por um parentesco privilegiado: o apego a si próprio é o primeiro sinal da loucura, mas é porque o homem se apega a si próprio que ele aceita o erro como verdade, a mentira como sendo a realidade, a violência e a feiúra como sendo a beleza e a justiça:

Este aqui, mais feio que um macaco, vê-se tão belo quanto Niréia; aquele pensa ser Euclides por traçar três linhas com um compasso; aquele outro acredita cantar como Hermógenes, quando na verdade é um asno diante de uma lira, sua voz soando tão em falso quanto a do galo que morde sua galinha<sup>75</sup>.

Nesta adesão imaginária a si mesmo, o homem faz surgir sua loucura como uma miragem. 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. A loucura não diz tanto respeito à verdade e ao mundo quanto ao homem e à verdade de si mesmo que ele acredita distinguir.

Ela desemboca, portanto, num universo inteiramente moral. O Mal não é o castigo ou o fim dos tempos, mas apenas erro e defeito. Cento e dezesseis dos cantos do poema de Brant destinam-se a traçar o retrato dos insanos passageiros da Nau: são os avaros, os delatores, os bêbados. São os que se entregam à desordem e à devassidão; os que interpretam mal as Escrituras, os que praticam o adultério. Locher, o tradutor de Brant, indica em seu prefácio em latim o projeto e o sentido da obra; trata-se de mostrar quae mala, quae bona sint; quid vitia; quo virtus, quo ferat error; e isto fustigando, conforme a maldade que cada um demonstrar, ímpios,

---

73 ERASMO, loc. cit., § 47, p. 101.

74 Idem, ibidem, § 48, p. 102

75 Idem, ibidem, § 42, p. 89.

superbos, avaros, luxuriosos, lascivos, delicatos, iracundos, gulosos, edaces, invidos, veneficos, fidefrasos...<sup>76</sup>, em suma, tudo o que o próprio homem pôde inventar como irregularidades da conduta.

No domínio da expressão da literatura e da filosofia, a experiência da loucura, no século XV, assume sobretudo o aspecto de uma sátira moral. Nada lembra essas grandes ameaças de invasão que assombravam a imaginação dos pintores. Pelo contrário, toma-se o cuidado de pô-las de lado; não é disso que se está falando. Erasmo desvia os olhos dessa demência "que as Fúrias desencadeiam dos Infernos todas as vezes que lançam suas serpentes". Não são essas formas insensatas que ele quis elogiar, mas sim a "doce ilusão" que libera a alma "de suas penosas preocupações e que a entrega às diversas formas de voluptuosidade"<sup>77</sup>. Esse mundo calmo é facilmente dominado; ele exhibe sem segredos seus ingênuos prestígios aos olhos do sábio, e este, graças ao riso, guarda sempre suas distâncias. Enquanto Bosch, Brueghel e Dürer eram espectadores terrivelmente terrestres, e implicados nesta loucura que viam brotar à sua volta, Erasmo observa-a a uma distância suficiente para estar fora de perigo; observa-a do alto de seu Olimpo, e se canta seus louvores é porque pode rir dela com o riso inextinguível dos deuses. Pois a loucura dos homens é um espetáculo divino:

Em suma, se pudessem olhar da Lua as inúmeras agitações da Terra, como outrora Menipo, acreditariam ver um enxame de moscas ou mosquitos que lutam entre si, combatem-se e preparam-se armadilhas, voam, brincam, pulam, caem e morrem, e não se pode imaginar que perturbações, que tragédias produz um tão minúsculo animalzinho destinado a logo perecer<sup>78</sup>.

A loucura não é mais a estranheza familiar do mundo, é apenas um espetáculo bem conhecido pelo espectador estrangeiro; não é mais figura do cosmos, mas traço de caráter do aevum.

Tal pode ser, apressadamente reconstituído, o esquema da oposição entre uma experiência cósmica da loucura na proximidade dessas formas fascinantes, e uma experiência crítica dessa mesma loucura, na distância intransponível da ironia. Sem dúvida, em sua vida real, esta oposição não foi assim tão nítida, nem tão visível. Durante muito tempo, os fios da trama se entrecruzaram, com

---

76 BRANT, *Stultifera Navis*. Prólogo de Jacobi Locher, ed. 1497, IX.

77 ERASMO, loc. cit., § 38, p. 77.

78 ERASMO, op. cit., § 38, p. 77

constantes intercâmbios.

O tema do fim do mundo, da grande violência final, não é estranho à experiência crítica da loucura tal como é ela formulada na literatura. Ronsard evoca esses tempos últimos que se debatem no grande vazio da Razão:

Au ciel est revolée et Justice et Raison,  
Et en leur place, hélas, règne le brigandage,  
La haine, la rancœur, le sang et le carnage<sup>79</sup>.

Ao final do poema de Brant, todo um capítulo é dedicado ao tema apocalíptico do Anticristo: uma imensa tempestade arrasta o navio dos loucos numa corrida insana que se identifica com a catástrofe dos mundos<sup>80</sup>. Inversamente, muitas figuras da retórica moral são ilustradas, de maneira bastante direta, entre as imagens cósmicas da loucura: não nos esqueçamos do famoso médico de Bosch, ainda mais louco que aquele a quem pretende curar — com toda sua falsa ciência não tendo feito outra coisa senão depositar sobre ele os piores despojos de uma loucura que todos podem ver, menos ele. Para seus contemporâneos e para as gerações que se seguirão, é uma lição de moral o que proporcionam as obras de Bosch: todas essas figuras que nascem do mundo não denunciam, da mesma forma, os monstros do coração?

A diferença que existe entre as pinturas desse homem e as dos outros consiste em que os outros mais freqüentemente procuram pintar o homem tal como ele surge do exterior, enquanto Bosch tem a audácia de pintá-los tais como são em seu interior.

E o símbolo desta sabedoria denunciadora, desta ironia inquieta, o mesmo comentador do princípio do século XVII pensa ver expresso, em quase todos os quadros de Bosch, na dupla figura do archote (luz do pensamento em vigília) e do mocho, cujo estranho olhar fixo "eleva-se na calma e no silêncio da noite, consumindo mais óleo que vinho"<sup>81</sup>. Apesar de tantas interferências ainda visíveis, a divisão já está feita; entre as duas formas de experiência da loucura, a distância não mais deixará de aumentar. As figuras da visão cósmica e os movimentos da reflexão moral, o elemento trágico e o elemento crítico irão doravante separar-se cada vez mais, abrindo, na unidade

---

79 RONSARD, Discours des Misères de ce temps (Aos céus subiram a Justiça e a Razão/E em seu lugar, infelizmente, impera o banditismo/O ódio, o rancor, o sangue e a carnificina).

80 BRANT, loc. cit., canto CXVII, particularmente os versos 21-22 e 57 e ..9, que fazem referência precisa ao Apocalipse, versículos 13 e 20.

81 JOSEPH DE SIGUENÇA, Tercera parte de la Historia de la Orden de S. Geronimo, 1605, p. 837. Citado por TOLNAY, Hieronimus Bosch. Apêndice, p. 76.



profunda da loucura, um vazio que não mais será preenchido. De um lado, haverá uma Nau dos Loucos cheia de rostos furiosos que aos poucos mergulha na noite do mundo, entre paisagens que falam da estranha alquimia dos saberes, das surdas ameaças da bestialidade e do fim dos tempos. Do outro lado, haverá uma Nau dos Loucos que constitui, para os prudentes, a Odisséia exemplar e didática dos defeitos humanos.

De um lado, Bosch, Brueghel, Thierry Bouts, Dürer e todo o silêncio das imagens. É no espaço da pura visão que a loucura desenvolve seus poderes. Fantasmas e ameaças, puras aparências do sonho e destino secreto do homem — a loucura tem, nesses elementos, uma força primitiva de revelação: revelação de que o onírico é real, de que a delgada superfície da ilusão se abre sobre uma profundidade irrecusável, e que o brilho instantâneo da imagem deixa o mundo às voltas com figuras inquietantes que se eternizam em suas noites; e revelação inversa, mas igualmente dolorosa, de que toda a realidade do mundo será reabsorvida um dia na Imagem fantástica, nesse momento mediano do ser e do nada que é o delírio da destruição pura; o mundo não existe mais, porém sobre ele o silêncio e a noite ainda não se abateram inteiramente; ele vacila num último clarão, no ponto extremo da desordem que precede imediatamente a ordem monótona da realização. É nesta imagem logo abolida que se vem perder a verdade do mundo. Toda esta trama do visível e do secreto, da imagem imediata e do enigma reservado desenvolve-se, na pintura do século XV, como sendo a trágica loucura do mundo.

De outro lado, com Brant, Erasmo e toda a tradição humanista, a loucura é considerada no universo do discurso. Aí ela se apura, torna-se mais sutil e também se desarma. Muda de escala; ela nasce no coração dos homens, organiza e desorganiza sua conduta; embora governe as cidades, a verdade calma das coisas, a grande natureza a ignora. Logo desaparece, quando aparece o essencial que é vida e morte, justiça e verdade. Pode ser que todos os homens estejam submetidos a ela, mas seu império será sempre mesquinho e relativo, pois ela se revela em sua medíocre verdade aos olhos do sábio. Para este, ela se torna objeto, e do pior modo, pois se torna objeto de seu riso. Por essa razão, os louros que se tecem sobre sua cabeça a aprisionam. Mesmo que seja mais sábia que toda ciência, terá de inclinar-se diante da sabedoria para quem ela é loucura. Ela pode ter a última palavra, mas não é nunca a última palavra da verdade e do

mundo; o discurso com o qual se justifica resulta apenas de uma consciência crítica do homem.

Este confronto entre a consciência crítica e a experiência trágica anima tudo o que pôde ser sentido sobre a loucura e formulado a seu respeito no começo da Renascença<sup>82</sup>. No entanto, esse confronto logo desaparecerá, e essa grande estrutura, ainda tão nítida, tão bem recortada no começo do século XVI, terá desaparecido, ou quase, menos de cem anos mais tarde. Desaparecer não é bem o termo para designar com mais justeza o que se passou. Trata-se antes de um privilégio cada vez mais acentuado que a Renascença atribuiu a um dos elementos do sistema: àquele que fazia da loucura uma experiência no campo da linguagem, uma experiência onde o homem era confrontado com sua verdade moral, com as regras próprias à sua natureza e à sua verdade. Em suma, a consciência crítica da loucura viu-se cada vez mais posta sob uma luz mais forte, enquanto penetravam progressivamente na penumbra suas figuras trágicas. Em breve estas serão inteiramente afastadas. Será difícil encontrar vestígios delas durante muito tempo; apenas algumas páginas de Sade e a obra de Goya são testemunhas de que esse desaparecimento não significa uma derrota total: obscuramente, essa experiência trágica subsiste nas noites do pensamento e dos sonhos, e aquilo que se teve no século XVI foi não uma destruição radical mas apenas uma ocultação. A experiência trágica e cósmica da loucura viu-se mascarada pelos privilégios exclusivos de uma consciência crítica. É por isso que a experiência clássica, e através dela a experiência moderna da loucura, não pode ser considerada como uma figura total, que finalmente chegaria, por esse caminho, à sua verdade positiva; é uma figura fragmentária que, de modo abusivo, se apresenta como exaustiva; é um conjunto desequilibrado por tudo aquilo de que carece, isto é, por tudo aquilo que o oculta. 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.

Foi ela que as últimas palavras de Nietzsche e as últimas visões de Van Gogh despertaram. É sem dúvida ela que Freud, no ponto mais extremo de sua trajetória, começou a pressentir: são seus

---

82 Mostraremos num outro estudo como a experiência do demoníaco e a redução que dele se fez, do século XVI ao XVIII, não deve ser interpretada como uma vitória das teorias humanitárias e médicas sobre o velho universo selvagem das superstições, mas sim como uma retomada, numa experiência crítica das formas que outrora haviam veiculado as ameaças de aniquilação do mundo

grandes dilaceramentos que ele quis simbolizar através da luta mitológica entre a libido e o instinto de morte. É ela, enfim, essa consciência, que veio a exprimir-se na obra de Artaud, nesta obra que deveria propor, ao pensamento do século XX, se ele prestasse atenção, a mais urgente das questões, e a menos suscetível de deixar o questionador escapar à vertigem, nesta obra que não deixou de proclamar que nossa cultura havia perdido seu berço trágico desde o dia em que expulsou para fora de si a grande loucura solar do mundo, os dilaceramentos em que se realiza incessantemente a "vida e morte de Satã, o Fogo".

Enfim, são essas descobertas extremas, e apenas elas, que nos permitem, atualmente, considerar que a experiência da loucura que se estende do século XVI até hoje deve sua figura particular, e a origem de seu sentido, a essa ausência, a essa noite e a tudo o que a ocupa. 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. No ponto extremo da opressão, essa explosão, a que assistimos desde Nietzsche, era necessária.

Mas como se constituíram, no século XVI, os privilégios da reflexão crítica? Como é que a experiência da loucura se viu finalmente confiscada por elas, de tal maneira que no limiar da era clássica todas as imagens trágicas evocadas na época anterior se dissiparam na sombra? Como terminou esse movimento que fazia Artaud dizer:

A Renascença do século XVI rompeu com uma realidade que tinha suas leis, sobre-humanas talvez, mas naturais; e o Humanismo da Renascença não foi um engrandecimento, mas uma diminuição do homem?<sup>83</sup>

Resumamos o que há de indispensável nessa evolução a fim de compreender a experiência que o classicismo teve da loucura.

1) A loucura torna-se uma forma relativa à razão ou, melhor, loucura e razão entram numa relação eternamente reversível que faz com que toda loucura tenha sua razão que a julga e controla, e toda razão sua loucura na qual ela encontra sua verdade irrisória. Cada uma é a medida da outra, e nesse movimento de referência recíproca elas se recusam, mas uma fundamenta a outra.

---

83 Vie et mort de Satan le Feu, Paris, 1949, p. 17.

O velho tema cristão segundo o qual o mundo é uma loucura aos olhos de Deus rejuvenesce no século XVI, nessa dialética estrita da reciprocidade. O homem acredita ver claramente, e que ele é a medida das coisas; o conhecimento que ele tem, que acredita ter do mundo, confirma-o em sua complacência:

Se olharmos para baixo, em plena luz do dia, ou se olharmos à nossa volta, por aqui ou por ali, parece que temos o olhar mais aguçado em que possamos pensar;

mas se olharmos para o próprio sol, somos obrigados a confessar que nossa compreensão das coisas terrestres é "temporã e inconveniente quando se trata de ir ao sol". Esta conversão, quase platônica, na direção do sol do ser, não descobre entretanto, com a verdade, o fundamento das aparências; ela revela apenas o abismo de nosso próprio desatino:

Se começarmos a elevar nossos pensamentos a Deus... aquilo que nos causava prazer sob o título de sabedoria se revelará apenas loucura, e aquilo que tinha um belo rosto de virtude revelará ser apenas debilidade<sup>84</sup>.

Ascender, pelo espírito, até Deus, e sondar o abismo insensato em que estamos mergulhados constitui uma única coisa; na experiência de Calvino, a loucura é a medida própria do homem quando é este comparado à razão desmesurada de Deus.

O espírito do homem, em sua finitude, não é tanto uma fagulha da grande luz quanto um fragmento de sombra. A verdade parcial e transitória da aparência não está aberta para sua inteligência limitada; sua loucura descobre apenas o avesso das coisas, seu lado noturno, a imediata contradição de sua verdade. Elevando-se até Deus, o homem não deve apenas superar a si mesmo, mas sim desgarrar-se completamente de sua essencial fraqueza, dominar de um salto a oposição entre as coisas do mundo e sua essência divina, pois o que transparece da verdade na aparência não é o reflexo dela, mas sua cruel contradição.

Todas as coisas têm duas faces, [diz Sébastien Franck], porque Deus resolveu opor-se ao mundo, deixar a aparência a este e tomar para si mesmo a verdade e a essência das coisas... É por isso que todas as coisas são o contrário do que parecem ser no mundo: um Sileno invertido<sup>85</sup>.

O abismo da loucura em que estão mergulhados os homens é tal que a aparência de verdade que nele se encontra é simultaneamente sua rigorosa contradição. Mas há mais ainda: esta contradição entre

---

84 CALVINO, *Institution chrétienne*, Livro I, Cap. 1, ed. J.D. Benoit, pp. 51-52.

85 SÉBASTIEN FRANCK, *Paradoxes*, ed. Ziegler, §§ 57 e 91.

aparência e verdade já está presente no próprio interior da aparência, pois se a aparência fosse coerente consigo mesma, ela seria pelo menos uma alusão à verdade e como que sua forma vazia. É nas próprias coisas que se deve descobrir essa inversão — inversão que, a partir desse momento, não terá direção única nem termo preestabelecido; não da aparência em direção à verdade, mas da aparência em direção dessa outra que a nega, depois novamente na direção daquilo que contesta e renega essa negação, de modo que o movimento não se detém nunca, e antes mesmo dessa grande conversão que exigia Calvino ou Franck, Erasmo se sabe detido pelas mil conversões menores que a aparência lhe prescreve em seu próprio nível. O Sileno invertido não é o símbolo da verdade que Deus nos retirou, é muito mais e muito menos que isso: é o símbolo, a um nível bem chão, das próprias coisas, esta implicação dos contrários que nos impossibilita, talvez para sempre, o único e reto caminho na direção da verdade. Cada coisa

mostra duas faces. A face exterior mostra a morte; olhem no interior, e lá há vida, ou inversamente. A beleza recobre a feiúra, a riqueza a indigência, a infâmia a glória, o saber a ignorância... Em resumo, abram o Sileno e encontrarão o contrário daquilo que ele mostra<sup>86</sup>.

Nada há que não esteja mergulhado na imediata contradição, nada que não incite o homem a aderir, por vontade própria, a sua própria loucura; comparada com a verdade das essências e de Deus, toda a ordem humana é apenas uma loucura<sup>87</sup>.

E é loucura ainda, nessa ordem, o movimento através do qual se tenta subtrair-se a essa situação para chegar até Deus. No século XVI, mais que em qualquer outra época, a Epístola aos Coríntios assume um prestígio incomparável: "Falo na condição de louco, e o sou mais que ninguém". Loucura é esta renúncia ao mundo; loucura, o abandono total à vontade obscura de Deus; loucura, esta procura cujo fim não se conhece — esses são outros tantos temas caros aos místicos. Tauler já evocava esse percurso do abandono das loucuras do mundo, mas entregando-se, nesse mesmo ato, a loucuras mais sombrias e mais desoladoras:

A pequena nau é levada ao largo e como o homem se encontra nesse estado de abandono, ressurgem nele todas as angústias e todas as tentações, e todas as imagens, e a miséria...<sup>88</sup>

---

86 ERASMO, loc. cit., XXIX, p. 53.

87 O platonismo da Renascença, sobretudo a partir do século XVI, é um platonismo da ironia e da crítica.

88 TAULER, Predigter, XLI. Citado por GANDILLAC, Valeur du temes dans la pédagogie spirituelle de Tauler, p. 62.

É esta mesma experiência que Nicolas de Cues comenta: "Quando o homem abandona o sensível, sua alma torna-se como que demente". No caminho para Deus, mais que nunca o homem se oferece à loucura, e o porto da verdade, para o qual finalmente a graça o empurra, que é, para ele, senão um abismo de desatinos? A sabedoria de Deus, quando é possível perceber seu brilho, não é uma razão ocultada por muito tempo: é uma profundidade sem medida. O segredo aí mantém todas as dimensões do secreto; nela a contradição não cessa de contradizer-se sempre, sob o signo desta contradição maior que quer que o próprio centro da sabedoria seja a vertigem de toda loucura. "Senhor, teu conselho é um abismo profundo demais"<sup>89</sup>.

E aquilo que Erasmo sabia, (mas de longe), ao dizer secamente que Deus escondeu mesmo dos sábios o mistério da salvação, com isso salvando o mundo através da própria loucura<sup>90</sup>, Nicolas de Cues já o tinha dito longamente no movimento de seu pensamento, perdendo sua fraca razão humana, que não passa de loucura, na grande loucura abissal que é a sabedoria de Deus:

Nenhuma expressão verbal pode exprimi-la, nenhum ato do entendimento pode fazer entendê-la, nenhuma medida medi-la, nenhuma realização realizá-la, nenhum termo terminá-la, nenhuma proporção proporcioná-la, nenhuma comparação compará-la, nenhuma figura figurá-la, nenhuma forma informá-la... Inexprimível através de qualquer expressão verbal, podem-se conceber frases desse gênero até o infinito, pois nenhuma concepção pode concebê-la, esta Sabedoria pela qual, na qual e a partir da qual procedem todas as coisas<sup>91</sup>.

Agora o grande círculo fechou-se. Em relação à Sabedoria, a razão do homem não passava de loucura; em relação à estreita sabedoria dos homens, a Razão de Deus é considerada no movimento essencial da Loucura. Em grande escala, tudo não passa de Loucura; em pequena escala, o próprio Todo é Loucura. Isto é, a loucura só existe com relação à razão, mas toda a verdade desta consiste em fazer aparecer por um instante a loucura que ela recusa, a fim de perder-se por sua vez numa loucura que a dissipa. Num certo sentido, a loucura não é nada: a loucura dos homens não é nada diante da razão suprema que é a única a deter o ser; e o abismo da loucura fundamental nada é, pois esta só é o que é em virtude da frágil razão dos homens. Mas a razão não é nada, dado que aquela

---

89 CALVINO, «Sermon II sur l'Épître aux Éphésiens», in CALVINO, Textes choisis, por Gagnebin e K. Barth, p. 73.

90 ERASMO, loc. cit., § 65, p. 173.

91 NICOLAS DE CUES, «Le Profane», in Oeuvres Choisis, por M. de GANDILLAC, p. 220.

em cujo nome a loucura humana é denunciada revela-se, quando finalmente se chega a ela, apenas como uma vertigem onde a razão deve calar-se.

Assim, e sob a influência maior do pensamento cristão, encontra-se conjurado o grande perigo que o século XV tinha visto crescer. A loucura não é um poder abafado, que faz explodir o mundo revelando fantásticos prestígios; ela não revela, no crepúsculo dos tempos, as violências da bestialidade, ou a grande luta entre o Saber e a Proibição. Ela é considerada no ciclo indefinido que a liga à razão; elas se afirmam e se negam uma à outra. A loucura não tem mais uma existência absoluta na noite do mundo: existe apenas relativamente à razão, que as perde uma pela a outra enquanto as salva uma com a outra.

2) A loucura torna-se uma das próprias formas da razão. Aquela integra-se nesta, constituindo seja uma de suas forças secretas, seja um dos momentos de sua manifestação, seja uma forma paradoxal na qual pode tomar consciência de si mesma. De todos os modos, a loucura só tem sentido e valor no próprio campo da razão.

A presunção é nossa doença natural e original. O homem é a mais calamitosa e frágil dentre todas as criaturas, e a mais orgulhosa. Ela se sente e se vê aqui alojada pela lama e pelo excremento do mundo, amarrada e pregada ao pior, depois morta e atolada como parte do universo, no último andar do abrigo e o mais distanciado da abóbada celeste, com os animais da pior condição das três, e vai-se plantando pela imaginação acima do círculo da lua e pondo o céu sob seus pés. É pela vaidade dessa mesma imaginação que ele se iguala a Deus<sup>92</sup>.

Tal é a pior loucura do homem: não reconhece a miséria em que está encerrado, a fraqueza que o impede de aproximar-se do verdadeiro e do bom; não saber que parte da loucura é a sua. Recusar esse desatino que é o próprio signo de sua condição é privar-se para sempre do uso razoável de sua razão. Pois se existe razão, é justamente na aceitação desse círculo contínuo da sabedoria e da loucura, é na clara consciência de sua reciprocidade e de sua impossível partilha. A verdadeira razão não está isenta de todo compromisso com a loucura; pelo contrário, ela tem mesmo de tomar os caminhos que esta lhe traça:

Aproximem-se um pouco, filhas de Júpiter! Vou demonstrar que o único acesso a essa sabedoria perfeita, a que chamamos a cidadela da felicidade, é através da loucura<sup>93</sup>.

---

92 MONTAIGNE, *Essais*, Livro II, Cap. XII, ed. Garnier, II, p. 188.

93 ERASMO, loc. cit., ?t 30, p. 57.

Mas este caminho, mesmo quando não leva a nenhuma sabedoria final, mesmo quando a cidadela que ele promete não passa de miragem e loucura renovadas, esse caminho é em si mesmo o caminho da sabedoria, se for seguido sabendo-se que se trata justamente do caminho da loucura. O espetáculo inútil, os ruídos frívolos, essa algazarra de sons e cores que faz com que o mundo seja sempre apenas o mundo da loucura, é preciso aceitá-la, acolhê-la em si mesmo, porém na clara consciência de sua fatuidade, dessa fatuidade que é tanto a do espectador quanto a do espetáculo. É preciso ouvir esse barulho tão seriamente quanto se ouve a verdade, mas com essa atenção ligeira, mistura de ironia e complacência, de facilidade e de secreto saber que não se deixa enganar, com a qual se ouvem normalmente os espetáculos da feira: não com ouvidos

que servem para ouvir as prédicas sacras mas aqueles que se prestam, na feira, aos charlatães, aos palhaços e aos bufões, ou mesmo as orelhas de asno que nosso rei Midas exibiu diante do Deus Pan.<sup>94</sup>

Aí, nesse imediato colorido e barulhento, nessa aceitação cômoda que é uma imperceptível recusa, se desenvolve — de modo mais seguro do que nas longas procuras da verdade oculta — a própria essência da sabedoria. Sub-repticiamente, pela própria acolhida que ela lhe faz, a razão assume a loucura, delimita a, toma consciência dela e pode situá-la.

Onde, pois, situá-la senão na própria razão, como uma de suas formas e talvez um de seus recursos? Sem dúvida, entre formas de razão e formas da loucura, grandes são as semelhanças. E inquietantes: como distinguir, numa ação prudente, se ela foi cometida por um louco, e como distinguir, na mais insensata das loucuras, se ela pertence a um homem normalmente prudente e comedido?

A sabedoria e a loucura [diz Charron] estão muito próximas. Há apenas uma meia-volta entre uma e outra. Isso se vê nas ações dos homens insanos<sup>95</sup>.

Mas esta semelhança, ainda que deva confundir as pessoas razoáveis, serve à própria razão. E arrastando em seu movimento as maiores violências da loucura, a razão chega, através dele, a seus fins últimos. Visitando Tasso em seu delírio, Montaigne sente mais desilusão que piedade; porém, no fundo, e mais que tudo, admiração. Desilusão, sem dúvida, por ver que a razão, no ponto mesmo em que atinge o máximo de suas possibilidades, está

---

94 ERASMO, loc. cit., § 2, p. 9.

95 CHARRON, De la sagesse, Livro I, Cap. XV, ed. Amaury Duval, 1827. p. 130.



infinitamente próxima da mais profunda loucura:

Quem sabe quão imperceptível é a vizinhança entre a loucura, com as joviais elevações de um espírito livre, e os efeitos de uma virtude suprema e extraordinária?

Mas nisso existe motivo para uma paradoxal admiração. Pois isso é o signo que dessa mesma loucura a razão tirava os recursos mais estranhos. Se Tasso, "um dos mais judiciosos e engenhosos homens, mais bem formados nesse ambiente da antiga e pura poesia do que qualquer outro italiano jamais o foi", encontra-se agora "num estado tão lamentável, sobrevivendo a si mesmo", não deve ele tal situação a

essa sua vivacidade mortífera? a essa clareza que o cegou? a essa exata e terna apreensão da razão que o fez perder a razão? a essa curiosa e laboriosa busca das ciências que o levou à estupidez? a essa rara aptidão para os exercícios da alma que o deixou sem exercícios e sem alma?<sup>96</sup>

Se a loucura vem sancionar o esforço da razão, é porque ela já fazia parte desse esforço: a vivacidade das imagens, a violência da paixão, este grande recolhimento do espírito para dentro de si mesmo, que são todos traços da loucura e os instrumentos mais perigosos, porque os mais aguçados, da razão. Não há razão forte que não tenha de arriscar-se à loucura a fim de chegar ao término de sua obra, não existe um grande espírito sem uma ponta de loucura... É neste sentido que os sábios e os mais bravos poetas aprovaram a experiência da loucura e o sair, às vezes, dos trilhos normais<sup>97</sup>.

A loucura é um momento difícil, porém essencial, na obra da razão; através dela, e mesmo em suas aparentes vitórias, a razão se manifesta e triunfa. A loucura é, para a razão, sua força viva e secreta<sup>98</sup>.

Aos poucos, a loucura se vê desarmada, e seus momentos deslocados; investida pela razão, ela é como que acolhida e plantada nela. Tal foi, portanto, o papel ambíguo desse pensamento cético, ou melhor, desta razão tão acentuadamente consciente das formas que a limitam e das forças que a contradizem: ela descobre a loucura como uma de suas próprias figuras — o que é uma maneira de conjurar tudo aquilo que pode constituir-se em poder extenor, em hostilidade irreduzível, em signo de transcendência. Mas, ao mesmo tempo, ela situa a loucura no âmago de sua própria obra,

---

96 MONTAIGNE, loc. cit., p. 256.

97 CHARRON, loc. cit., p. 130.

98 Cf., no mesmo sentido, SAINT-ÉVREMOND, *Sir Politik would be* (ato V, cena II).

designando-a como um momento essencial de sua própria natureza. E para lá de Montaigne e de Charron, mas nesse movimento de inserção da loucura na própria natureza da razão, vê-se desenhar a curva da reflexão de Pascal:

Os homens são tão necessariamente loucos que não ser louco significaria ser louco de um outro tipo de loucura<sup>99</sup>.

Reflexão na qual se recolhe e se retoma todo o longo trabalho que começa com Erasmo: descoberta de uma loucura imanente à razão; depois, a partir desse ponto, desdobramento: de um lado, uma "loucura louca" que recusa essa loucura própria da razão e que, rejeitando-a, duplica-a, e nesse desdobramento cai na mais simples, na mais fechada, na mais imediata das loucuras; por outro lado, uma "loucura sábia" que acolhe a loucura da razão, ouve-a, reconhece seus direitos de cidadania e se deixa penetrar por suas forças vivas, com isso protegendo-se da loucura, de modo mais verdadeiro do que através de uma obstinada recusa sempre vencida de antemão.

É que agora a verdade da loucura faz uma só e mesma coisa com a vitória da razão e seu definitivo domínio, pois a verdade da loucura é ser interior à razão, ser uma de suas figuras, uma força e como que uma necessidade momentânea a fim de melhor certificar-se de si mesma.

Talvez seja esse o segredo de sua múltipla presença na literatura do fim do século XVI e no começo do XVII, uma arte que, em seu esforço por dominar esta razão que se procura, reconhece a presença da loucura, de sua loucura, cerca-a e avança sobre ela para, finalmente, triunfar. Jogos de uma era barroca.

Mas aqui, como no pensamento, realiza-se todo um trabalho que também conduzirá à confirmação da experiência trágica da loucura numa consciência crítica. Deixemos de lado por um momento este fenômeno e examinemos, em sua indiferença, essas figuras que se podem encontrar tanto no Dom Quixote quanto nos romances de Scudéry<sup>100</sup> no Rei Lear tanto quanto no teatro de Rotrou<sup>101</sup> ou de

---

99 Pensées, ed. Brunschvicg, n. 414.

100 Georges de Scudéry, poeta e romancista francês da primeira metade do século XVII, autor de uma epopéia sobre Alarico, criticada particularmente por Boileau (N. do T.).

101 Jean de Rotrou, poeta dramático francês do século XVII, contemporâneo de Corneille mas sem o brilho deste (N. do T.).

Tristão, o Eremita<sup>102</sup>.

Começamos pela mais importante, e também a mais durável — uma vez que o século XVIII ainda reconhecerá suas formas apenas levemente apagadas<sup>103</sup>: a loucura pela identificação romanesca. Suas características foram fixadas para sempre por Cervantes. Mas esse tema é incansavelmente retomado: adaptações diretas (o Dom Quixote de Guérin de Bouscal é representado em 1639; dois anos mais tarde ele leva à cena O Governo de Sancho Pança), reinterpretações de episódios em particular (As Loucuras de Cardênio, de Pichou, são uma variação sobre o tema do "Cavaleiro Esfarrapado" da Sierra Morena) ou, de modo mais indireto, sátira dos romances fantásticos (como em A Falsa Clélia, de Subligny e, no próprio interior da narrativa, no episódio de Julie d'Arviene). As quimeras se transmitem do autor para o leitor, mas aquilo que de um lado era fantasia torna-se, do outro, fantasma; o engenho do escritor é recebido, com toda ingenuidade, como se fosse figura do real. Aparentemente, o que existe aí é apenas a crítica fácil dos romances de invenção; mas, sob a superfície, constata-se toda uma inquietação a respeito das relações, na obra de arte, entre o real e o imaginário, e talvez também a respeito da confusa comunicação entre a invenção fantástica e as fascinações do delírio.

É às imaginações desenfreadas que devemos a invenção das artes; o Capricho dos Pintores, Poetas e Músicos não passa de um eufemismo para exprimir sua Loucura<sup>104</sup>.

Loucura em que são postos em questão os valores de outra época, de outra arte, de outra moral, mas onde se refletem também, embaralhadas e agitadas, estranhamente comprometidas umas pelas outras numa quimera comum, todas as formas, mesmo as mais distantes, da imaginação humana.

Bem próxima desta primeira, a loucura da vã presunção. Mas não é com um modelo literário que o louco se identifica; é com ele mesmo, e através de uma adesão imaginária que lhe permite atribuir a si mesmo todas as qualidades, todas as virtudes ou poderes de que carece. Ele recebe a herança, aqui, da velha Philautia de Erasmo. Sendo pobre, é rico; feio, se admira; com os grilhões ainda amarrados aos pés, acredita-se um Deus. Como o licenciado Osuma,

---

102 Escritor francês, século XVII, autor de romances e tragédias (N. do T.).

103 É muito comum no século XVIII, especialmente depois de Rousseau, a idéia de que a leitura de romances ou os espetáculos teatrais levam a pessoa à loucura. Cf. infra, Parte II, Cap. 9.

104 SAINT-ÉVREMOND, Sir Politik would be, ato V, cena II.

que se considerava Netuno<sup>105</sup>. É o destino ridículo das *Pédant joué*, de M. de Richesource, em *Sir Politik*. Infinita loucura, que tem tantas faces quantos são, no mundo, os caracteres, as ambições, as necessárias ilusões. Mesmo em seus pontos extremos, é a menos extremada das loucuras; ela é, no coração de todos os homens, o relacionamento imaginário que ele mantém consigo mesmo. Nela engendram-se os mais quotidianos de seus defeitos. Denunciá-la é o elemento ao mesmo tempo primeiro e último de toda crítica moral<sup>106</sup>.

É também ao mundo moral, que pertence a loucura do justo castigo. Ela pune, através das desordens do espírito, as desordens do coração. Mas tem outros poderes: o castigo que ela inflige multiplica-se por si só na medida em que, punindo, ele mostra a verdade. A justiça desta loucura consiste no fato de que ela é verídica. Verídica, pois o culpado já experimenta, no turbilhão inútil de seus fantasmas, aquilo que será para todo o sempre a dor de seu castigo: Erasto, em *Mélite*, já se vê perseguido pelos Eumênides, e condenado por Minos. Verídica, também, porque o crime ocultado vem à luz na noite dessa estranha punição; a loucura, nessas palavras insensatas que não se podem dominar, entrega seu próprio sentido; ela diz, em suas quimeras, sua verdade secreta: seus gritos falam por sua consciência. Assim é que o delírio de *Lady Macbeth* revela "àqueles que não deviam saber" as palavras que durante longo tempo foram murmuradas apenas aos "travesseiros surdos"<sup>107</sup>.

Finalmente, último tipo de loucura: a da paixão desesperada. O amor decepcionado em seu excesso, sobretudo o amor enganado pela fatalidade da morte, não tem outra saída a não ser a demência. Enquanto tinha um objeto, o amor louco era mais amor que loucura; abandonado a si mesmo, persegue a si próprio no vazio do delírio. Punição de uma paixão demasiadamente entregue a sua violência? Sem dúvida; mas esta punição é também um apaziguamento; ela espalha, sobre a irreparável ausência, a piedade das presenças imaginárias. Ela reencontra, no paradoxo da alegria inocente, ou no heroísmo das perseguições desatinadas, a forma que se esfuma. Se leva à morte, trata-se de uma morte onde aqueles que se amam não serão nunca mais separados. É a última canção de *Ofélia*; é o delírio

---

105 CERVANTES, *Dom Quixote*, Parte II, Cap. I.

106 Em *Les Visionnaires* vê-se um Capitão poltrão que se considera um Aquiles, um Poeta empolado, um Amador de versos ignorantes, um Rico imaginário, uma jovem que se crê amada por todos, uma pedante que acredita tudo poder julgar em questão de comédia e uma outra, enfim, que se toma por uma heroína de romance.

107 *Macbeth*, ato V, cena 1.

de Aristo em A Loucura do Sábio. Mas é, sobretudo, a amarga e suave demência do Rei Lear.

Na obra de Shakespeare, são as loucuras que se aparentam com a morte e o assassinato. Na de Cervantes, as formas que se entregam à presunção e a todas as complacências do imaginário. Mas trata-se aqui de altos modelos que seus imitadores diminuem e desarmam. E são sem dúvida, um e outro, mais as testemunhas de uma experiência trágica da Loucura nascida no século XV do que as de uma experiência crítica e moral do Desatino que no entanto se desenvolve em sua própria época. Por cima da barreira do tempo, eles retomam um sentido que estava desaparecendo, e cuja continuidade só se dará através da noite. Mas é comparando suas obras e aquilo que elas mantêm com as significações que nascem em seus contemporâneos ou imitadores que se pode decifrar o que está acontecendo, nesse começo do século XVII, na experiência literária da loucura.

Em Cervantes ou Shakespeare, a loucura sempre ocupa um lugar extremo no sentido de que ela não tem recurso. Nada a traz de volta à verdade ou à razão. Ela opera apenas sobre o dilaceramento e, daí, sobre a morte. A loucura, em seus inúteis propósitos, não é vaidade; o vazio que a preenche é "um mal bem além de minha prática", como diz o médico a respeito de Lady Macbeth. Já se tem aí a plenitude da morte: uma loucura que não precisa de médico mas apenas da misericórdia divina<sup>108</sup>. A alegria suave, enfim reencontrada por Ofélia, não a reconcilia com felicidade alguma, seu canto insano está tão próximo do essencial quanto "o grito de mulher" que anuncia, ao longo dos corredores do castelo de Macbeth, que "a Rainha morreu"<sup>109</sup>. Sem dúvida a morte de Dom Quixote ocorre numa paisagem calma, que se reconciliou no último instante com a razão e a verdade. De repente a loucura do Cavaleiro tomou consciência de si mesma, e a seus próprios olhos se desfaz na parvoíce. Mas será esta repentina sabedoria da loucura outra coisa que não "uma nova loucura que acaba de entrar-lhe pela cabeça?" Equívoco indefinidamente reversível que só pode ser desfeito, em última instância, pela própria morte. A loucura dissipada só pode constituir uma única entidade com a iminência do fim;

---

108 Macbeth, ato V, cena I.

109 Idem, ato V, cena V.

y una de las señales por donde conjeturaron se moría fue el haber vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo<sup>110</sup>.

Mas a morte, em si mesma, não traz a paz: a loucura ainda triunfará — verdade irrisoriamente eterna, para lá do fim de uma vida que, no entanto, tinha-se libertado da loucura através desse mesmo fim. Ironicamente sua vida insana persegue-o e só o imortaliza em virtude de sua própria demência; a loucura ainda é a vida imperecível da morte:

Yace aqui el Hidalgo fuerte Que a tanto extremo llegó De valiente, que se advierte Que la muerte no triunfó De su vida con su muerte<sup>111</sup>.

Mas a loucura logo abandona essas regiões últimas em que Cervantes e Shakespeare a tinham situado. E na literatura do começo do século XVII ela ocupa, de preferência, um lugar intermediário: constitui assim antes o nó que o desenrolar, antes a peripécia que a derradeira iminência. Deslocada na economia das estruturas romanescas e dramáticas, ela autoriza a manifestação da verdade e o retorno apaziguado da razão.

É que ela não mais é considerada em sua realidade trágica, no dilaceramento absoluto que a abre para um outro mundo, mas sim, apenas, na ironia de suas ilusões. Ela não é um castigo real, mas a imagem do castigo: portanto, uma aparência falsa. Só pode ser relacionada com a aparência de um crime ou com a ilusão de uma morte. Se Ariosto, na Loucura do Sábio, torna-se louco ao saber da morte da filha, é porque ela não está realmente morta. Quando Erasto, em Mélite, vê-se perseguido pelos Eumênides e levado diante de Minos, isso acontece em virtude de um duplo crime que ele poderia ter cometido, que ele gostaria de ter cometido mas que de fato não provocou nenhuma morte real. A loucura é despojada de sua seriedade dramática: ela só é castigo ou desespero na dimensão do erro. Sua função dramática só subsiste na medida em que se trata de um falso drama: é uma forma quimérica, onde só se lida com faltas supostas, assassinatos ilusórios, desaparecimentos destinados aos reencontros.

E no entanto esta ausência de seriedade não a impede de ser

---

110 CERVANTES, Dom Quixote, Parte II, Cap. LXXIV, p. 670, ed. Espase-Calpe, 1973 (N. do T.). (É um dos indícios pelos quais conjeturaram que ele morria foi ter-se transformado com tanta facilidade de louco em são.)

111 Dom Quixote, Parte II, Cap. LXXIV, p. 672, ed. cit. (N. do T.) (Jaz aqui o Fidalgo forte/Que a tanto extremo chegou/De valentia, que se advierte/Que a morte não triunfou/Sobre sua vida com sua morte.)

essencial — mais essencial ainda do que era antes, pois se ela põe fim à ilusão, é a partir dela que a ilusão se desfaz. Na loucura em que seu erro a encerra, a personagem involuntariamente começa a desvendar a trama. Ao se acusar, ela diz, contra a própria vontade, a verdade. Em *Mélite*, por exemplo, todas as artimanhas que o herói acumulou para enganar os outros se voltaram contra ele, e ele foi a primeira vítima ao acreditar ser o culpado pela morte de seu rival e sua amante. Mas em seu delírio, ele se censura por ter inventado toda uma correspondência amorosa; a verdade vem à tona, na e através da loucura que, provocada pela ilusão de um desfecho, na verdade desfaz por si só o imbroglío real do qual ela é simultaneamente a causa e o efeito. Em outras palavras, ela é a falsa sanção de um falso feito, mas por virtude própria faz surgir o verdadeiro problema que pode ser assim verdadeiramente levado a seu termo. Ela encobre, sob o erro, o trabalho secreto da verdade. É com esta função da loucura, ao mesmo tempo ambígua e central, que joga o autor do *Hospital de Loucos* quando representa um casal de enamorados que, a fim de escapar a seus perseguidores, fingem estarem loucos e se escondem entre os insanos. Numa crise de demência simulada, a jovem, que se travestiu de rapaz, faz de conta que acredita ser uma mulher — o que ela de fato é —, com isso dizendo, através da neutralização recíproca destes dois fingimentos, a verdade que acabará por triunfar.

A loucura é a forma mais pura, mais total do *qüiproquó*: ela toma o falso pelo verdadeiro, a morte pela vida, o homem pela mulher, a enamorada pelo Erineu e a vítima por Minos. Mas é também a forma mais rigorosamente necessária do *qüiproquó* na economia dramática, pois não necessita de nenhum elemento exterior para chegar ao verdadeiro desfecho. Basta-lhe impelir sua ilusão até o ponto da verdade. Deste modo ela é, no próprio núcleo de sua estrutura, em seu centro mecânico, e simultaneamente, uma conclusão fingida (plena de um secreto recomeçar) e iniciação àquilo que surgirá como a reconciliação com a razão e a verdade. Ela marca o ponto para o qual converge, aparentemente, o destino trágico das personagens, e a partir do qual partem de fato as linhas que conduzem à felicidade reencontrada. Nela se estabelece o equilíbrio, mas ela oculta este equilíbrio sob a névoa da ilusão, sob a desordem fingida; o rigor da arquitetura se esconde sob a disposição hábil dessas violências desregradadas. Essa brusca vivacidade, o acaso dos gestos e das palavras, esse vento de loucura que, de repente, os empurra, quebra as linhas, rompe as atitudes e amarrota os panos —

enquanto os fios são segurados de um modo ainda mais firme —, é o próprio tipo do trompe-l'oeil<sup>112</sup> barroco. A loucura é o grande trompe-l'oeil nas estruturas tragicômicas da literatura pré-clássica<sup>113</sup>.

E Scudéry sabia muito bem disso quando, querendo fazer em sua *Comédie des comédiens* o teatro do teatro, situou de uma vez sua peça no jogo das ilusões da loucura. Uma parte dos comediantes deve representar o papel de espectadores, e os demais, o papel dos atores. É necessário portanto, de um lado, fingir que se toma o cenário pela realidade, a representação pela vida, enquanto na verdade se está representando num cenário real; e, de outro lado, fingir representar e mimar o ator quando se é, na verdade, simplesmente, um ator que representa. Duplo jogo no qual cada elemento é ele mesmo desdobrado, constituindo assim esta troca renovada entre o real e a ilusão que é, ela mesma, o sentido dramático da loucura.

Não sei [deve dizer Mondory no prólogo da peça de Scudéry] que extravagância é essa, hoje, de meus companheiros, mas ela é tão grande que sou levado a crer que um encanto qualquer lhes rouba a razão, e o pior é que eles estão tentando fazer com que eu a perca e vocês também. Querem me convencer de que não estou num teatro, de que esta é a cidade de Lyon, de que ali existe uma hospedaria e aqui um jeu de paume, onde Comediantes que não somos nós, e que no entanto somos nós, representam uma Pastoral.<sup>114</sup>

Nessa extravagância, o teatro desenvolve sua verdade, que é a de ser ilusão. Coisa que a loucura é, em sentido estrito.

A experiência clássica da loucura nasce. A grande ameaça surgida no horizonte do século XV se atenua, os poderes inquietantes que habitavam a pintura de Bosch perderam sua violência. Algumas formas subsistem, agora transparentes e dóceis, formando um cortejo, o inevitável cortejo da razão. A loucura deixou de ser, nos confins do mundo, do homem e da morte, uma figura escatológica; a noite na qual ela tinha os olhos fixos e da qual nasciam as formas do

---

112 Ilusão óptica (N. do T.).

113 Seria necessário realizar um estudo estrutural das relações entre o sonho e a loucura no teatro do século XVII. O parentesco entre eles era há muito tempo um tema filosófico e médico (cf. Parte II, Cap. 8); o sonho, no entanto, parece um pouco mais tardio, como elemento essencial da estrutura dramática. Em todo caso, seu sentido é outro, uma vez que a realidade que o habita não é a da reconciliação, mas sim a do desfecho trágico. Seu trompe-l'oeil desenha a perspectiva verdadeira do drama, e não induz em erro como a loucura que, mi ironia de sua aparente desordem, indica uma falsa conclusão.

114 G. DE SCUDÉRY, *La comédie des comédiens*, Paris, 1635.



impossível se dissipou. O esquecimento cai sobre o mundo sulcado pela livre escravidão de sua Nau: ela não irá mais de um aquém para um além, em sua estranha passagem; nunca mais ela será esse limite fugidio e absoluto. Ei-la amarrada, solidamente, no meio das coisas e das pessoas. Retida e segura. Não existe mais a barca, porém o hospital.

Pouco mais de um século após a fortuna das loucas barcaças, vê-se aparecer o tema literário do Hospital dos Loucos. Nele, cada cabeça vazia, obstinada e ordenada, segundo a verdadeira razão dos homens, fala, por exemplo, com a linguagem da contradição e da ironia, a linguagem desdobrada da sabedoria:

...Hospital dos Loucos incuráveis onde são deduzidas com exatidão todas as loucuras e doenças do espírito, tanto dos homens quanto das mulheres, obra não menos útil quanto recreativa e necessária à aquisição da verdadeira sabedoria<sup>115</sup>.

Cada forma da loucura encontra nele um lugar marcado, suas insígnias e seu deus protetor: a loucura frenética e disparatada, simbolizada por um idiota empoleirado sobre uma cadeira, agita-se sob o olhar de Minerva; as sombras melancólicas que atravessam os campos, lobos solitários e ávidos têm Júpiter por deus, senhor das metamorfoses animais; e também os "loucos bêbados", os "loucos sem memória e entendimento", os "loucos mansos e semimortos", os "loucos avoados e sem cérebro" ... Todo esse mundo de desordem, numa ordem perfeita, pronuncia, por sua vez, o Elogio da Razão. Nesse "Hospital", o internamento é uma seqüência do embarque.

Sob controle, a loucura mantém todas as aparências de seu império. Doravante, ela faz parte das medidas da razão e do trabalho da verdade. Ela representa, superfície das coisas e à luz do dia, todos os jogos da aparência, o equívoco do real e da ilusão, toda essa trama indefinida, sempre retomada, sempre rompida, que une e separa ao mesmo tempo a verdade e o parecer. Ela oculta e manifesta, diz a verdade e a mentira, é luz e sombra. Ela cintila: figura central e indulgente, figura já precária dessa época barroca.

Não nos surpreendamos ao reencontrá-la tantas vezes nas ficções do romance e do teatro. Não nos surpreendamos ao vê-la andar de fato pelas ruas. François Colletet mil vezes a encontrou aí:

---

115 GAZONI, L'Ospedale de' passi incurabili, Ferrara, 1586. Traduzido e organizado por F. de Clavier (Paris, 1620). Cf. BEYS, L'Ospital des Fous (1635) retomado e modificado em 1653 sob o título Les Illustres Fous.

J'aperçois, dans cette avenue  
Un innocent suivi d'enfants.  
...Admire aussi ce pauvre hère; Ce pauvre fou, que veut-il faire  
D'un si grand nombre de haillons?... J'ai vu de ces folies bourrués  
Chanter injures dans les rues...<sup>116</sup>

A loucura desenha uma silhueta bem familiar na paisagem social. Sente-se um renovado e intenso prazer com as velhas confrarias dos idiotas, com suas festas, suas reuniões e seus discursos. Surgem paixões a favor ou contra Nicolas Joubert, mais conhecido sob o nome de Angoulevant, que se declara Príncipe dos Idiotas, título que lhe é contestado por Valenti, o Conde, e Jacques Resneau: panfletos, processos, defesas; seu advogado o declara e certifica que ele é

um cabeça oca, uma abóbora avoadada, sem nenhum senso comum, um pedaço de cana, um cérebro desmontado, que não tem mola nem engrenagem alguma inteira na cabeça<sup>117</sup>.

Bluet d'Arbères, que se faz chamar de Conde de Permissão, é um protegido dos Créqui, dos Lesdiguières, dos Bouillon, dos Nemours; em 1602 publica suas obras, ou publicam por ele, nas quais adverte o leitor de que "não sabe nem ler, nem escrever, e nunca aprendeu essas coisas" mas que está animado "pela inspiração de Deus e dos Anjos"<sup>118</sup> Pierre Dupuis, de que fala Régnier em sua sexta sátira<sup>119</sup>, é, no dizer de Brascambille, "um arquilouco de túnica comprida"<sup>120</sup>; ele próprio em sua "Remontrance sur le réveil de Maitre Guillaume" declara que tem "o espírito elevado até a antecâmara do terceiro degrau da lua". E há muitas outras personagens presentes na décima quarta sátira de Régnier.

Esse mundo do começo do século XVII é estranhamente hospitaleiro para com a loucura. Ela ali está presente, no coração das coisas e dos homens, signo irônico que embaralha as referências do verdadeiro e do quimérico, mal guardando a lembrança das grandes ameaças trágicas — vida mais perturbada que inquietante, agitação irrisória na sociedade, mobilidade da razão.

---

116 FRANÇOIS COLLETET, *Le Tracas de Paris*, 1665. (Percebo, nesta avenida, Cm inocente seguido pelas crianças./ ...Admiro também este pobre dia. bo;/Este pobre louco; que pretende fazer/Com tantos farrapos?... /Vi essas loucas rudes/Cantando injúrias nas ruas...)

117 Cf. PELEUS, *La Deffente du Prince des Sots; Plaidoyer sur la Principauté des Sots*, 1608. Ainda: *Surprise et fustigation d'Angoulevant par l'archiprêtre des pois pillés*, 1603. *Guirlande et réponse d'Angoulevant*.

118 *Inlitolation et Recueil de coutes les oeuvres que (sic) Bernard de Bluet d'Arbères, comte de permission*, 1601-1602, 2 v.

119 REGNIER, *Satire VI*, verso 72.

120 BRASCAMBILLE (*Paradoxes*, 1622, p. 45). Cf. uma outra indicação em DESMARIN, *Défense du poème épique*, p. 73.

Mas novas exigências estão surgindo:

J'ai pris cent et cent fois la lanterne en la main Cherchant en plein midi...<sup>121</sup>

---

121 RÉGNIER, Satire XIV, versos 7-10. (Centenas de vezes peguei a lanterna Procurando em plena luz do dia...)