

Foucault: Percepção estética e literatura

Foucault: Aesthetic Perception and Literature

Edgar Roberto Kirchof

Resumo

O artigo aborda as diferentes concepções defendidas por Foucault acerca da percepção estética e da literatura, no decorrer de sua produção científica, que, segundo Roberto Machado, podem ser organizadas a partir de quatro fases: (1) a loucura, (2) a morte, (3) o ser da linguagem e o (4) ocaso da literatura. Após um breve resumo de todas as fases, por uma questão de delimitação, no presente artigo, são investigadas apenas as duas primeiras, compreendidas principalmente nas obras *História da loucura e Nascimento da clínica*, em que Foucault aborda as artes e a literatura sob o prisma dos temas da loucura e da morte.

Palavras-chave: Foucault, literatura, estética.

Abstract

The present article approaches the main concepts developed by the philosopher Michel Foucault in regard to esthetic perception and to literature, during his intellectual life. According to the scholar Roberto Machado, his work can be divided chronologically into four different phases, related to his main concerns: (1) madness, (2) death, (3) the essence of language, and (4) the dawn of literature. Due to the necessity of restraining the extent of the article, after a brief summary of the four phases, there is an in depth study of the two first phases only, which focuses on the issues of madness and death as they are developed in the works *Madness and Civilization* and *The birth of the clinic*.

Key words: Foucault, literature, aesthetics.

INTRODUÇÃO

O presente estudo propõe uma reflexão sobre as diferentes concepções defendidas por Foucault acerca da arte e, mais especificamente, da literatura, no decorrer de sua produção científica. Por uma questão de delimitação, contudo, serão aprofundadas apenas as suas duas primeiras fases, marcadas pelas obras *História da loucura* e *Nascimento da clínica*.

Desde o início de sua trajetória intelectual, Foucault demonstra grande interesse pelas artes e, em especial, pela literatura, embora tenha abandonado o seu estudo a partir dos anos setenta. O interesse que o filósofo demonstra pela literatura, ainda nos anos sessenta, insere-se no contexto dos temas que dominam seus estudos, em cada etapa de sua vida. Assim sendo, como resalta Roberto Machado (2000, p. 10), os estudos literários de Foucault significam um com-

Edgar Roberto Kirchof é Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS, professor de teoria da literatura no Curso de Letras da ULBRA.

Endereço para correspondência: Edgar Roberto Kirchof, Rua José de Alencar, 198/4, Bairro Rio Branco, São Leopoldo RS, Cep. 93032050.
Email: ekirchof@hotmail.com

Textura	Canoas	n. 9	nov. 2003 a jun. 2004	p. 21-32
---------	--------	------	-----------------------	----------

plemento a suas análises arqueológicas, de um lado, e, de outro, permitem “apresentar com mais liberdade o âmago de suas idéias filosóficas, que só aparecem implicitamente nos estudos críticos dos saberes antropológicos” (id. ibid.).

Em vista disso, é adequado abordar as concepções estéticas de Foucault a partir de um ponto de vista cronológico, seguindo o desenvolvimento de seus principais interesses filosóficos, que podem ser demarcados pela publicação de suas obras mais significativas. Em seu livro *A arqueologia do saber*, publicado originalmente em 1969, Foucault (1995, p. 72) faz uma avaliação panorâmica de sua produção, até então, e a situa a partir de três momentos dominantes, sempre ligados a problemas estéticos e literários. O primeiro é a publicação de sua primeira obra, *História da loucura*, no início dos anos sessenta, em que o filósofo pretendia “demarcar, em sua especificidade, o conjunto do discurso psiquiátrico” (Foucault: 1995, p. 72). Nesse contexto, as artes pictórica e literária foram utilizadas, de um lado, como fontes primárias de pesquisa, juntamente com o discurso médico, psiquiátrico, jurídico, filosófico, etc; de outro, como um discurso análogo à própria experiência da loucura.

O segundo momento da pesquisa foucaultiana teve início com a publicação do *Nascimento da clínica*, quando o filósofo procurou aprofundar um dos principais temas já abordados na *História da loucura*, a saber, a mudança do discurso médico a partir do final do século XVIII e início do século XIX. Visto que uma das principais ênfases temáticas dessa época é a finitude humana, Foucault passa a discutir a arte, ainda que de forma muito breve, como um discurso ligado ao problema da *morte*. Com a publicação de *As palavras e as coisas*, em 1966, o interesse se desloca, da morte, em direção à linguagem, “às redes de conceitos e suas regras de formação (...), tais como podiam ser demarcadas na gramática geral, na história natural e na análise das riquezas” (id.: 1995, p. 72). Conseqüentemente, a partir dessa fase, a arte passa a ser compreendida como um sistema imanente de linguagem ou de signos. Note-se que a primeira oração do prefácio a essa obra afirma o seguinte: “Este livro nasceu de um texto de Borges” (id: 1999, p. ix).

Após essa data, em 1969, Foucault publica a *Arqueologia do saber*, ainda preocupado com o problema da linguagem. No entanto, pela primeira vez, não dedica nenhuma linha à literatura. Desde então, em obras como *Vigiar e punir* ou *A vontade de saber*, entre várias outras, se o filósofo não abandona completamente seu interesse pela arte, ao contrário do que havia feito até então, deixa de tratá-la como um discurso privilegiado para evidenciar o confronto entre a razão e a desrazão, entre a vida e a morte. Conforme esclarece Machado, a partir da *Arqueologia do saber*, Foucault passa a ver a literatura como uma formação discursiva entre outras, encarregada de disciplinar o comportamento (Machado: 2000, p. 126). Daí o seu crescente desinteresse por temas estéticos. Em vista dos diferentes desenvolvimentos do pensamento foucaultiano, Machado, em seu estudo panorâmico da relação ente Foucault e a literatura, propõe uma sistematização a partir de quatro ‘fases’ ou temas dominantes, a saber, (1) *a loucura*, (2) *a morte*, (3) *o ser da linguagem* e o (4) *ocaso da literatura*. O presente estudo, por questão de delimitação, ficará restrito às duas primeiras fases.

ARTE E LOUCURA

No início dos anos 60, Foucault publica os resultados de seu estudo de doutorado, dedicado ao problema da *loucura*. Nessa fase, o filósofo chega a duas principais conclusões. Primeiro, antes do século XVIII, a loucura não era tratada como doença mental, mas como uma patologia entre outras, visto a racionalidade clássica não distinguir o físico do mental. É somente a partir dos estudos de Pinel e Esquirol, entre outros, já no século XVIII e XIX, que a loucura passa a ser tratada como algo relacionado à mente. Segundo, antes dessa época, tampouco havia a instituição do hospital psiquiátrico, e sim, meras instituições assistenciais, não preocupadas com a recuperação do louco, mas unicamente com a sua exclusão do meio social. Percebe-se, portanto, que Foucault procura demonstrar o surgimento de uma mudança epistemológica, ocorrida com a Modernidade, no



que concerne à concepção que a cultura ocidental possui acerca da loucura.

Quanto ao tratamento que a *História da loucura* dispensa à arte e à literatura, especificamente, ressaltam dois aspectos aparentemente dissonantes. De um lado, ao analisar cada período histórico específico, Foucault utiliza-se de várias fontes primárias, como os discursos da filosofia, da medicina, da psiquiatria e, juntamente com esses, das artes. Nesse sentido, ao colaborar com o esclarecimento acerca da concepção que a cultura constrói sobre a loucura, em períodos históricos distintos, a arte parece servir para, juntamente com as demais formações discursivas, esclarecer as concepções filosóficas e científicas dominantes de cada fase. Em uma analogia talvez pouco apropriada, a metodologia empregada parece ratificar a tese hegeliana de que 'a arte apresenta a idéia de forma sensível'.

De outro lado, no entanto, percebe-se que Foucault não entende a arte somente como a ilustração sensível de uma dada epistemologia. Devido à forte influência que recebe do Nietzsche da *Origem da tragédia*, Foucault não trata a arte apenas como um discurso capaz de revelar, de forma concreta, a crença ou a ideologia de uma época, mas como um discurso capaz de ultrapassar a própria razão, em direção àquilo que Nietzsche havia chamado de *experiência trágica* (Nietzsche: 1995; Foucault: 2000, p. 527). Foucault parece acreditar que a arte, a partir de Nietzsche e Artaud – e já desde Bosch, no século XV –, mais do que *apresentar* a loucura de forma distante, *representa-a* a partir de sua própria estrutura, na medida em que a arte moderna consiste em uma experiência não-racional, que admite, em seu discurso, a negatividade mortífera e constrangedora que Nietzsche havia reconhecido no fenômeno trágico (id.: 2000, p. 528).

Parece adequado, portanto, apresentar a *História da loucura* a partir desta dualidade: de um lado, utiliza a arte para ilustrar a epistemologia dominante de cada período histórico; de outro, postula que a arte é capaz de proporcionar a *experiência trágica*, em sentido nietzscheano, em determinados períodos da história. A pesquisa inicia no período da Renascença. Foucault defende a tese de que, com o

fim da lepra, que havia dominado a vida medieval, a Renascença passa a dispensar maior atenção ao tema da loucura, tanto na vida real quanto na representação artística. Assim como a Idade Média excluía o leproso da comunidade, o século XV passa a excluir o louco, porém, de forma muito peculiar. Na Renascença, surge o costume de colocar os dementes em um navio, deixando-os sob a tutela do comandante, o que gera, dentro e fora do âmbito artístico, o tema da *Nau dos loucos*. Ao mesmo tempo em que esse procedimento serve para excluir o louco da sociedade, acreditava-se no poder purificador das águas, que poderiam restaurar a razão (id.: *ibid.*, p. 11).

Nas artes e na filosofia, em virtude das mudanças ocorridas junto com o ocaso da Idade Média, o ser humano renascentista adquire uma consciência muito marcada da morte. Em poucos termos, segundo Foucault, naquele período, predomina o *vazio da existência*, percebido como uma forma contínua e constante, na qual a loucura universalizada se torna uma só e mesma entidade com a própria morte. Essa ligação entre loucura e finitude é apresentada com grande coerência tanto pela arte literária quanto pictórica. Nas palavras de Foucault: "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" (id.: 1999, p. 18).

Por outro lado, no que tange à concepção específica que as artes possuem da loucura, Foucault defende a tese de que há uma diferença fundamental entre a representação da pintura, de um lado, e da literatura e da filosofia, de outro. Ao passo que a primeira já possui a concepção nietzscheana do *trágico*, que irá retornar de forma ainda mais forte no século XX, a segunda possui uma concepção *crítica* ou racionalizante (id.: 2000, p. 27). A visão trágica é representada por pintores como Bosch, Brueghel, Thierry Bouts, Dürer. No silêncio de suas imagens, a loucura adquire a forma de *revelação*. Os símbolos oníricos, nas obras desses artistas, procuram representar um saber oculto, hermético, porém fascinante, geralmente vinculado à questão do reino de Satã, do fim do mundo, de um castigo supremo, e a outros temas escatológicos. A loucura, portan-



to, não é vista como o afastamento da razão, mas como um tipo especial de conhecimento, provindo da nervura do próprio universo: “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” (id.: *ibid.*, p. 22.).

A concepção literária e filosófica, por sua vez, representa a consciência crítica, contrária à consciência trágica. Ela é representada por Brant e Erasmo, entre outros. Nela, a loucura perde sua capacidade de revelar a verdade, adquirindo o aspecto de uma sátira moral, especialmente através da figura do bobo, do louco ou do simplório, representados nas farsas, nas sátiras, nas sotias. Através da ironia, a literatura revela que a loucura não está ligada ao mundo e à sua estrutura, mas apenas ao ser humano e às suas fraquezas, representadas por seus sonhos e ilusões. A loucura, portanto, não se apresenta como uma forma de verdade, conforme a concepção manifesta pela pintura. Sua representação ironizada serve apenas para que o ser humano se dê conta, através do riso, de que está alienado da razão. Portanto, o tema do louco continua sendo utilizado para revelar o essencial da existência; porém, tal essência não é mais a própria loucura, mas a vida e a morte, a justiça e a verdade (id.: *ibid.*, p. 27). Em poucos termos, Foucault postula que, nessa época, a literatura e a filosofia, marcadas pela *consciência crítica*, tendem a negar o desatino como algo essencial do ser humano, concebendo-o, antes, como um desvio em relação à racionalidade.

Foucault acredita que, apesar de a arte do século XVI já ter fornecido o embrião da consciência trágica da loucura, juntamente com o embrião da consciência crítica, até o século XX, a literatura preconizará a consciência crítica. No período que abrange o final do século XVI e início do século XVII, caracterizado como *Barroco*, muitas peças já apresentam a tendência de afastar a loucura de sua seriedade dramática: “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 impossível se dissipou” (id.: *ibid.*, p. 42). Conseqüentemente, ela passa a

ser controlada, fazendo 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” (id.: *ibid.*, p. 43).

No entanto, Foucault ressalta que, apesar de o Barroco já apontar para essa evolução da consciência crítica, a consciência trágica persiste, de forma muito nítida, na obra de alguns artistas, especialmente Shakespeare e Cervantes, considerados “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” (id.: *ibid.*, p. 39). Para Shakespeare, a loucura se liga à morte e ao assassinato; para Cervantes, à presunção e à complacência do imaginário. Contudo, em ambos, o desatino se revela como uma experiência extrema, sem recurso. “Nada a traz de volta à verdade e à razão. Ela opera apenas sobre o dilaceramento e, daí, sobre a morte” (id.: *ibid.*, p. 39). A radicalidade da loucura, nesses autores, é tão forte, que chega a acompanhar as suas personagens mesmo para além da vida.

Ao longo do século XVII, a ambigüidade barroca com relação à loucura, que oscila entre a consciência crítica e a trágica, vai se desfazendo em favor da consciência crítica. Foucault considera Descartes como o grande responsável por essa evolução, visto que o filósofo classifica o desatino ao lado do sonho e de todas as formas de erro. Para Descartes, a loucura e o erro podem ser denunciados, desde que se utilize adequadamente seu método filosófico, baseado na *dúvida* e na busca incessante pela *verdade*. “Na economia da dúvida, há um desequilíbrio fundamental entre a loucura, de um lado, e o sonho e o erro, de outro. A situação deles é diferente com relação à verdade e àquele que a procura; sonhos ou ilusões são superados na própria estrutura da verdade, mas a loucura é excluída pelo sujeito que duvida” (id.: *ibid.*, p. 46). Em poucos termos, no século XVII, segundo Foucault, a filosofia passa a ver uma oposição insuperável entre a loucura e o conhecimento, im-



possibilitando a emergência do desatino como um saber. Como afirma o filósofo, “doravante, a loucura está exilada. Se o *homem* pode sempre ser louco, o *pensamento*, como exercício de soberania de um sujeito que se atribui o dever de perceber o verdadeiro, não pode ser insensato” (id.:ibid., p. 47).

No século XVIII, era do Iluminismo, a visão crítica atinge um grau ainda mais acentuado. O louco passa a ser caracterizado, pela sociedade, como violento ou colérico, adquirindo o epíteto de *furioso*. Em vista dos perigos que apresenta para o bem estar social, torna-se necessário, pela primeira vez na história, interná-lo ou aprisioná-lo em hospitais. Assim sendo, essa época será marcada pelos asilos de internamento, casas de força e de correção. Em poucos termos, a loucura se torna caso de polícia. A justificativa para afastar o louco da sociedade reside no fato de ser ele considerado uma fonte de *desordem*: “desordem da conduta e do coração, desordem dos costumes e do espírito –, todo o domínio obscuro de uma raiva ameaçadora que surge aquém de uma possível condenação” (id.:ibid., p. 112). Nesse sentido, o internamento não ocorre como possibilidade de cura, mas como *correção*, entendida inclusive como uma espécie de *arrepentimento* (id.:ibid., p. 116).

Por outro lado, por paradoxal que possa parecer, a arte do século XVIII, representada, segundo Foucault, especialmente por Fontenelle, não manifestará essa mesma aversão ao louco. Pelo contrário, na arte, a loucura não apresenta qualquer ameaça ao pensamento racional, visto que, para o pensador iluminista, a Razão adquire um valor inabalável. Assim como a Renascença, o século XVIII irá buscar, na ironia, a possibilidade de apresentar uma sátira filosófica que remeta a um certo ceticismo. No entanto, ao passo que o Renascimento ironiza o desaparecimento da razão, o século XVIII desenvolve a idéia de que a loucura apresenta uma “aptidão essencial para imitar a razão que oculta”, ou, em outros termos, que “a sabedoria da natureza é tão profunda que ela consegue servir-se da loucura como um outro caminho da razão; torna-se o atalho da sabedoria, evitando suas formas próprias numa invisível previdência” (id.:ibid., p. 179).

Em outros termos, a crença que o Ilumi-

nismo possui na capacidade da razão como um universal presente em toda a natureza parece tão forte que essa mesma Razão é capaz de se manifestar mesmo através da loucura. Nos termos de Foucault: “A loucura é o lado despercebido da ordem, que faz com que o homem venha a ser, mesmo contra a vontade, o instrumento de uma sabedoria cuja finalidade ele não conhece” (id.:ibid., p. 179). Embora Foucault não faça menção à *disciplina estética*, surgida em 1750, pode-se dizer que ela ilustra de forma nítida essa crença, comum ao Iluminismo, de que a verdade também pode ser alcançada através daqueles domínios cognitivos antes considerados erráticos. Baumgarten, em sua *Aesthetica*, chega a propor o estudo científico de todas as manifestações da imaginação, como as fábulas e as paixões, acreditando na possibilidade heurística de tal empreendimento (Baumgarten: 1988, p. 4). Kant, pouco tempo depois, sugere o juízo estético como uma espécie de síntese entre a imaginação, o sentimento e o conhecimento (Kant: 1956). Por outro lado, é necessário esclarecer que a arte do Classicismo, apesar de não possuir aversão ao louco, considera-o como o extremo oposto da Razão, podendo ser usado, por vezes, pela própria razão com o fim de revelar sua essência.

Foucault vê, ainda no século XVIII, o surgimento de uma obra que anuncia o declínio da consciência crítica em favor da consciência trágica, que vai dominar a modernidade. Trata-se de uma das primeiras obras literárias a introduzir um novo paradigma quanto à relação da arte com a loucura: o *Neveu de Rameau*, escrito por Diderot, em que se reconfiguram as relações entre a razão, a loucura e o desatino. Nas demais obras do Classicismo, em última análise, o delírio é considerado erro, mesmo que seja capaz de levar à razão. Nos termos de Foucault, trata-se de “ilusão, falsa crença, opinião mal fundamentada porém obstinadamente mantida”; após Diderot, no entanto, “o delírio é o lugar de um eterno e instantâneo confronto entre a necessidade e o fascínio, a solidão do ser e o cintilar da aparência, a plenitude imediata e o não-ser da ilusão” (Foucault: 2000, p. 347). Foucault acredita que, na obra de Diderot, portanto, desponta novamente a consciência trágica da loucura, anunciada no século XV,



segundo a qual a razão tem necessidade da desrazão: “sem o louco, a razão seria privada de sua realidade, seria monotonia vazia, tédio de si mesma, deserto animal que lhe devolveria sua própria contradição” (id.: ibid., p. 343). Inicia-se, portanto, já no século XVIII, o processo em direção a uma nova concepção da loucura, contrária à concepção crítica e racionalizante.

No século XIX, Freud irá adquirir uma relevância especial, segundo Foucault, pois a psicanálise desmistifica toda a estrutura montada a partir de hospícios e asilos: o psicanalista “aboliu o silêncio e o olhar, apagou o reconhecimento da loucura por ela mesma no espelho de seu próprio espetáculo, fez com que se calassem as instâncias da condenação” (id.:ibid., p. 502). Por outro lado, no entanto, Freud concede demasiada importância à figura do médico, como aquele que possui um poder quase absoluto, transformando-o em uma espécie de juiz que pune e que recompensa. “Freud fez deslizar na direção do médico todas as estruturas que Pinel e Tuke haviam organizado no internamento. Ele de fato libertou o doente dessa existência asilar na qual o tinham alienado seus ‘libertadores’. Mas não o libertou daquilo que havia de essencial nessa existência; agrupou os poderes dela, ampliou-os ao máximo, ligando-os nas mãos do médico” (id.:ibid., p. 503).

Dessa forma, a loucura passa a se tornar uma figura de atração e fascínio, criando, principalmente nas artes, o que Foucault denomina de *explosão lírica*. Finalmente, a partir da Modernidade, o ser humano percebe que não será capaz de conhecer as suas verdades profundas sem compreender a loucura, o que cria, segundo Foucault, uma série de quatro contradições: (1) A loucura desvenda a verdade elementar do homem, encontrada em seus desejos primitivos, mas também desvenda sua verdade terminal, demonstrando até onde tais desejos podem levá-lo. (2) A loucura obriga o ser humano a aceitar sua realidade orgânica e corporal, mas não se manifesta como uma doença do corpo. (3) O louco é considerado irresponsável porque não controla a força de suas paixões, mas também é julgado a partir de um determinismo provindo da ausência de razão. (4) Visto que, na loucura, o ser humano descobre a sua verdade, é a partir de sua própria loucura que ele

deve buscar sua cura; no entanto, a verdade humana que descobre a loucura é a imediata contradição daquilo que é a verdade moral do ser humano (id.:ibid., p. 513-4). Os artistas que melhor representam essas antinomias, segundo Foucault, são Sade e Goya, visto que, na obra desses autores, “o mundo ocidental recolheu a possibilidade de ultrapassar na violência sua razão, e de reencontrar a experiência trágica para além das promessas da dialética” (id.:ibid., p. 527).

No entanto, para Foucault, a experiência do desatino só atingirá sua maturidade no século XX, nas obras de Nietzsche, Antonin Artaud, Van Gogh, entre outros, visto que esses artistas, mais do que admitirem a ligação entre a razão e a loucura, exploram o próprio desatino em suas obras e em suas vidas. A partir do século XX, portanto, manifesta-se plenamente, na arte, a *experiência trágica* (id.:ibid., p. 527; Machado: 2000, p. 12). De agora em diante, mais do que apresentar a loucura como aliada ou inimiga da razão, a própria obra de arte passa a se constituir em objeto de delírio, admitindo também o que a loucura possui de destruidor.

Em seu *Nascimento da tragédia*, Nietzsche (1995, p. 388s) havia afirmado que o artista é representante dos dois estados primitivos da natureza, o *apolíneo* e o *dionisíaco*. Ao passo que o primeiro refere-se ao mundo figural do sonho, marcado pela ênfase na subjetividade, na medida e no auto-conhecimento, o segundo revela a realidade inebriante, extática, caracterizada pelo sentimento místico da unidade nascida a partir da violência do som e do deleite das dores. Visto acreditar que a razão não tem condições de alcançar a verdade, Nietzsche propõe um retorno ao trágico dionisíaco como única possibilidade de justificar a existência e o mundo.

Foucault, por sua vez, apropria-se do postulado nietzscheano, interpretando-o como a possibilidade de diálogo entre a razão e a desrazão (Machado 2001, p. 23), como a *experiência trágica do insano*, (Foucault: 1999, p. 170), uma espécie de *experiência do desatino através da linguagem* (id.:ibid., p. 338). Assim sendo, para Foucault, é somente a partir de Nietzsche e de Artaud que a nova concepção da loucura, introduzida por Diderot, passa a adquirir “suas



significações filosóficas e trágicas” (Foucault: 2000, p. 343). Com isso, Foucault quer dizer que Diderot foi capaz de admitir a íntima relação existente entre a razão e o delírio, mas que não foi capaz de acolhê-la ou mesmo de vivenciá-la, devido a seu conteúdo destrutivo, caracterizado como ‘mortífero’ e ‘constrangedor’ (id.: ibid., p. 528).

Artistas como Van Gogh, Artaud e o próprio Nietzsche, por outro lado, não apenas apresentam suas próprias experiências de desatino através da arte, como haviam feito Sade, Goya, Tasso, Swift e Rousseau. Na medida em que Nietzsche aceita o elemento destrutivo da loucura, não teme construir uma obra baseada na ausência, em questões sem resposta, sem reconciliação. Em poucos termos, pela primeira vez na história ocidental, segundo Foucault, *a própria obra se torna um desatino*, uma experiência da loucura. Conseqüentemente, a arte passa a ser compreendida como análoga ao delírio. Nas palavras de Foucault:

Pela loucura que a interrompe, uma obra abre um vazio, um tempo de silêncio, uma questão sem resposta, provoca um dilaceramento sem reconciliação onde o mundo é obrigado a interrogar-se. O que existe de necessariamente profanador numa obra retorna através disso e, no tempo dessa obra que desmoronou no silêncio, o mundo sente sua culpabilidade. Dora-vante, e através da mediação da loucura, é o mundo que se torna culpado (pela primeira vez no mundo ocidental) aos olhos da obra; ei-lo requisitado por ela, obrigado a ordenar-se por sua linguagem, coagido por ela a uma tarefa de reconhecimento, de reparação; obrigado à tarefa de dar a razão *desse* desatino *para* esse desatino. (Foucault: 1999, p. 530)

Machado (2000, p. 14) esclarece que, para o Foucault da *História da loucura*, assim como a loucura rompe com os limites instaurados pela razão, também a obra literária moderna põe em questão o limite a que ela é impelida a obedecer pelo fato de ser obra realizada como produto da razão. Logo, o elemento a partir do qual é estabelecida a relação entre a obra e a loucura é o limite e a transgressão. Em suma, a questão que se coloca a arte moderna é como transgredir o limite da obra, conseqüentemente, o limite da razão e do sentido. A experiência trágica da linguagem literária ocorre no

exato momento em que a obra expressa o desejo de sua própria destruição, de seu próprio aniquilamento. O paradoxo da literatura, e principalmente da literatura moderna, portanto, consiste no fato de ser um produto que, embora realizado pela razão, questiona a racionalidade, acolhendo o delírio e o desatino em sua própria experiência.

Nesse sentido, pode-se concluir que o trabalho de Foucault acerca da literatura, nessa época específica, não serve apenas para ilustrar ou iluminar a relação da civilização ocidental com a loucura. Mais do que isso, Foucault estabelece a tese de que, entre a experiência estético-literária e a loucura, há uma relação de analogia: ambas se definem como *experiência de linguagem*, de um lado; de outro, trata-se de uma *experiência trágica*, em sentido nietzscheano, *dionisiaca*, poder-se-ia dizer, uma experiência que desvela a *dor da existência face ao desejo impetuoso*, levando a uma destruição justificadora, como diria Nietzsche. Na Modernidade, portanto, do mesmo modo como o mundo deve justificativa à arte, a razão passa a dever justificativa à loucura.

ARTE E FINITUDE

Dois anos após ter escrito a *História da loucura*, Foucault escreve *O nascimento da clínica*, em 1963. Este livro, em parte, serve para aprofundar a pesquisa já iniciada no seu primeiro trabalho; desta vez, contudo, o filósofo não aborda um período histórico tão longo, mas prioriza especificamente a mudança de paradigma ocorrida entre os séculos XVIII e XIX, na sociedade ocidental. Além disso, deve-se dizer que Foucault, desta vez, não prioriza o estudo tão profundo das artes para ilustrar as suas teses, conforme a metodologia utilizada em *A história da loucura*.

Segundo Dreyfus e Rabinow (1982, p. xxiv), tanto a *História da loucura* quanto *O nascimento da clínica* são obras que marcam um período da produção científica foucaultiana, cujo principal interesse reside especificamente nas práticas discursivas e nos sistemas de instituições historicamente situadas. No entanto, em *O nascimento da clínica*, Foucault introduz duas principais inovações com rela-



ção à *História da loucura*: primeiro, não trata do tema da loucura (psiquiatria) e sim, da *clínica* (medicina); segundo, ao contrário do primeiro livro – em que a metodologia adotada se inspirava mais na fenomenologia – Foucault adota, pela primeira vez, uma abordagem explicitamente semiótica, voltada para a questão da linguagem, que norteará, futuramente, grande parte de seus trabalhos (Machado: 2000, p. 53). É importante notar, como o fazem Dreyfus e Rabinow (1982, p. 12), que a abordagem adotada nessa obra revela a influência do estruturalismo – corrente nos anos 60, na França –, segundo a qual existe uma estrutura profunda por trás da experiência, embora Foucault admita e saliente que tal estrutura está em processo de contínua mudança. Doravante, alguns dos conceitos mais utilizados para a análise serão o *signo*, as suas relações com a realidade, bem como as relações que se estabelecem entre o *significante* e o *significado*.

Nas palavras do próprio Foucault, *O nascimento da clínica* trata “do espaço, da linguagem e da morte; trata do olhar” (Foucault: 2001, p. vii). É importante a ênfase sobre a palavra ‘olhar’, que realiza a síntese dos demais conceitos, pois é exatamente este fenômeno que Foucault passa a investigar, não só na presente obra, mas em praticamente todos os seus trabalhos futuros: o olhar, o ponto de vista, a perspectiva, o discurso ou o princípio que determina sociedade, localizada geográfica e historicamente, utiliza para sistematizar a relação entre a sua realidade (*as coisas*) e a linguagem (*as palavras*). Em poucos termos, o filósofo busca compreender os princípios de formação de paradigmas epistemológicos distintos. Em sua próxima grande obra, *As palavras e as coisas*, Foucault irá explicar que esse paradigma corresponde a um “campo epistemológico”, nomeado, àquela época, de “epistême” (Foucault: 1999, p. xviii). Posteriormente, serão priorizados conceitos como *verdade* e *discurso* para caracterizar esse fenômeno.

Para se compreender adequadamente a proposta foucaultiana dessa época, é necessário indagar acerca da sua concepção semiótica, uma vez que, doravante, ela fundamentará suas análises. Segundo Dreyfus e Rabinow, o que Foucault passa a buscar, agora, é “a estru-

tura silenciosa que sustenta as práticas, o discurso, a experiência perceptiva (o olhar), bem como o sujeito cognitivo e os seus objetos” (Dreyfus et Rabinow: 1982, p. 15). Por essa razão, os autores acreditam que o filósofo acaba instalando uma ‘espécie de estruturalismo’. No entanto, a nosso ver, é necessário destacar que, apesar de Foucault adotar parte da epistemologia estrutural, comum à sua época, não se pode afirmar que alguma vez o filósofo a tenha reproduzido integralmente, visto que, desde 1963, insiste em duas teses diametralmente opostas ao estruturalismo saussuriano: primeiro, Foucault não estuda a linguagem propriamente, mas a sua relação com a realidade (*as coisas*), o que contradiz o princípio estrutural da imanência do sistema lingüístico; segundo, ao contrário de Saussure, o filósofo não se contenta em buscar o *valor* instituído entre o significante e o significado, chegando a criticar tal atitude interpretativa, por ele chamada de *comentário*, que nada mais faz do que procurar pelo *excesso de significado* dos signos (Foucault: 2001, p. xiv). Antes, Foucault liga a linguagem ao seu desenvolvimento histórico, privilegiando um estudo mais *diacrônico*, o que contradiz outro princípio fundamental do primeiro estruturalismo, a saber, a *sincronia*.

Logo, afirmar que Foucault é ou tenha sido ‘estruturalista’ pode levar a simplificações excessivas de sua teoria. Uma vez que o estudo foucaultiano baseia-se em “uma interpretação da linguagem que traz claramente a marca de sua origem histórica”, (id.:ibid., p. xvi) Foucault, utilizando-se de princípios estruturais, acaba criando uma metodologia semiótica própria. Para ele, é necessário tratar dos fatos de discurso não como discursos autônomos de significações múltiplas (atitude mais comum ao estruturalismo), mas como acontecimentos e segmentos funcionais formando, pouco a pouco, um sistema. O sentido de um enunciado não seria definido pelo tesouro de intenções que contivesse, revelando-o e reservando-o alternadamente, mas pela diferença que o articula com os outros enunciados reais e possíveis, que lhe são contemporâneos ou aos quais se opõe na série linear do tempo. Apareceria, então, a história sistemática dos discursos (id.: ibid., p. xvi).

É exatamente este o projeto realizado em *O nascimento da clínica*: o estudo do momento histórico em que se forma, a partir das diferenças em relação ao discurso dos séculos XVII e XVIII, o sistema do discurso da medicina no século XIX. Em outros termos, em sua análise, Foucault repudia o método puramente sincrônico, que busca unicamente os sentidos aparentemente ocultos nos enunciados propostos em determinada época. A novidade de seu método está na busca da *diferença*, alcançada apenas quando se colocam as verdades defendidas por uma determinada época em oposição às verdades defendidas em outro momento histórico. Trata-se da busca daquele instante em que a sociedade está reformulando o princípio que regula as relações que havia estabelecido entre a realidade e a linguagem. Em suma, “o que conta nas coisas ditas pelos homens não é tanto o que teriam pensado aquém ou além delas, mas o que desde o princípio as sistematiza, tornando-as, pelo tempo afora, infinitamente acessíveis a novos discursos e abertas à tarefa de transformá-los” (id.:ibid., p. xviii).

Após a explicitação do método utilizado, impõe-se a pergunta acerca dos resultados obtidos. É nesse ponto que surgem as questões mais interessantes para as artes. Primeiramente, Foucault demonstra que, no período da Modernidade, para ele iniciado na passagem do século XVIII para o século XIX, realiza-se uma mudança epistemológica fundamental quanto à concepção que nossa cultura possuía acerca da verdade: “Do início do Renascimento até o final do século XVIII, o saber da verdade fazia parte do círculo da vida que se volta sobre si mesma e se observa; a partir de Bichat, ele é deslocado com relação à vida, e dela é separado pelo intransponível limite da morte, no espelho da qual ele a contempla” (id.:ibid., p. 167).

Em poucos termos, no século XIX, a partir da insistência de Bichat para que os médicos adquiram o direito de dissecar cadáveres – prática anteriormente proibida pelos códigos morais da cultura ocidental –, a medicina acaba realizando descobertas inéditas, que vão influenciar praticamente todas as demais ciências. Em linguagem metafórica, Foucault se refere a esse fenômeno afirmando que, assim como o

estudo da loucura, na modernidade, havia permitido que o ser humano ampliasse o conhecimento de si mesmo, o estudo da morte (dos cadáveres) caracteriza “um dos primeiros esclarecimentos da relação que liga o homem moderno a uma finitude originária” (id.:ibid., p. 228). Em seus termos:

É, sem dúvida, decisivo para a nossa cultura que o primeiro discurso científico enunciado por ela sobre o indivíduo tenha tido que passar por este momento da morte. É que o homem ocidental só pôde se constituir a seus próprios olhos como objeto de ciência, só se colocou no interior de sua linguagem, e só se deu, nela e por ela, uma existência discursiva por referência à sua própria destruição: da experiência da Desrazão nasceram todas as psicologias e a possibilidade mesma da psicologia; da colocação da morte no pensamento médico nasceu uma medicina que se dá como ciência do indivíduo. (id.:ibid., p. 227)

Por essa razão, a medicina não é vista apenas como uma das ciências a ratificar o novo sistema epistemológico, mas como a ciência responsável pela própria reorganização do discurso filosófico da Modernidade: “A importância de Bichat, de Jackson e de Freud na cultura européia não prova que eles eram tanto filósofos quanto médicos, mas que nesta cultura o pensamento médico implica de pleno direito o estatuto filosófico do homem” (id.:ibid., p. 228). A principal mudança de paradigma filosófico, comandada, portanto, pela medicina e pela psiquiatria, ocorre da seguinte maneira: no século XVIII, quando os médicos ainda não possuíam acesso direto aos cadáveres, acreditava-se que a doença era manifesta através dos sintomas, numa relação de transparência. Acreditava-se existir um isomorfismo entre a estrutura da doença e a forma verbal que a circunscrevia, crença derivada principalmente da filosofia sensualista de Condillac. Bastaria uma descrição exaustiva dos *sintomas* (signos que apontavam para a doença) para que se chegasse a um diagnóstico aceitável. Em suma, *o mundo era análogo à linguagem* (id.:ibid., p. 109), e a doença, portanto, era vista como algo que interrompia ou desarranjava o ciclo normal da vida.

Já no século XIX, devido às descobertas



provindas da análise de corpos mortos, “a vida, a doença e a morte constituem [...] uma trindade técnica e conceitual” (id.:ibid., p. 165). Doravante, a doença não mais será vista como algo que se aflige sobre a vida, mas como uma espécie de presságio da própria morte. Nas palavras de Foucault, a partir de então, “a morte é a doença tornada possível na vida” (id.:ibid., p. 177). O seguinte trocadilho é especialmente esclarecedor para compreender essa mudança de viés: “Não é porque caiu doente que o homem morre; é fundamentalmente porque pode morrer que o homem adoce” (id.:ibid.). Percebe-se, portanto, que a morte ocupa o centro do raciocínio, nesse período histórico. Novamente, numa expressão mais metafórica do que referencial, Foucault procura explicitar essa concepção, afirmando que “a medicina do século XIX foi obsecada por este olho absoluto que cadaveriza a vida e reencontra no cadáver a frágil nervura rompida da vida” (id.:ibid., p. 190).

Tamanha mudança epistemológica não poderia ocorrer sem afetar as outras áreas de conhecimento da cultura. Assim sendo, Foucault defende a tese de que o tema da morte como capaz de explicar a própria vida, ainda que sob o custo de nos obrigar a enfrentar a derradeira realidade da finitude, toma conta de toda a representação cultural da Modernidade. O grande paradoxo é que o ser humano moderno, ao dissecar os cadáveres, amplia seus conhecimentos científicos sobre a vida, ao mesmo tempo, tomando conhecimento de que a morte é a sua realidade mais certa. Em outros termos, “o conhecimento da vida só é dado a um saber cruel, redutor e já infernal que só a deseja morta” (id.:ibid., p. 196). Esse fascínio pela morte, simultaneamente afável e cruel, capaz de revelar os segredos da vida ao mesmo tempo em que reivindica o seu fim, portanto, é o tema dominante da arte produzida no século XIX.

Foucault não chega a explorar o tema da morte na arte de forma tão aprofundada, como havia explorado a loucura, em sua obra anterior. Na verdade, o filósofo cita a abordagem da morte selvagem na obra de artistas como Goya, Géricault, Delacroix e Baudelaire, mas não chega a elaborar uma análise mais sólida desses artistas. A ausência de um estudo mais siste-

mático da representação artística, sob esse ângulo, causa estranheza a alguns dos intérpretes de Foucault, especialmente a ausência de um estudo mais sério sobre Baudelaire, para quem a morte era um tema essencial (verificar, entre outros, Muricy: 2000, p. 296s). Por outro lado, Foucault ressalta, novamente, a idéia da *explosão lírica* como reação ao tema da morte, já apresentada na *História da loucura*, sendo os seus principais representantes Hölderlin e Rilke. Para esses autores, segundo Foucault, o mundo está colocado sob o signo da finitude. A experiência da morte, para eles, ao mesmo tempo em que “esclarece as formas da finitude”, estabelece “a dura lei do limite”. Essa dualidade leva o ser humano do século XIX à busca de sua própria individualidade, o que, nas artes, servirá de base para o lirismo acentuado (Foucault: 2001, p. 229). Em suma, no século XIX, “a morte abandonou seu velho céu trágico e tornou-se o núcleo lírico do homem: sua invisível verdade, seu visível segredo” (id.:ibid., p. 197).

CONCLUSÃO

Para concluir, é necessário relembrar que as concepções adotadas por Foucault nas fases iniciais de suas pesquisas sofreram fortes alterações em suas publicações posteriores. Se, nas fases iniciais, percebe-se a forte influência nietzscheana, na terceira grande pesquisa de Foucault, *As palavras e as coisas*, publicada em 1966, mas também no *Nascimento da clínica*, a influência maior provém dos estudos estruturalistas sobre a linguagem. Assim, o problema abordado não é mais a loucura tampouco a morte, mas a constituição histórica dos *saberes* que a cultura ocidental construiu desde o final da Renascença; nas palavras de Foucault: “as configurações que deram lugar às formas diversas do conhecimento empírico”. (Foucault: 1999, p. xix)

No prefácio escrito para *As palavras e as coisas*, Foucault explica que pretende desenvolver um projeto histórico organizado, em relação ao tempo pesquisado, de forma idêntica à sua *História da loucura*, ou seja, o filósofo pretende abordar o período que se



estende desde o fim do Renascimento até a Modernidade (id.:ibid., p. xxi). O tratamento dispensado à literatura e às artes, de forma geral, alinha-se com as principais teses defendidas ao longo do livro, especialmente quanto ao surgimento e ao desaparecimento do sujeito, na Modernidade. Como ressaltam Dreyfuss e Rabinow, *As palavras e as coisas* ainda apresentam uma forte influência estruturalista [o subtítulo original da obra era *A arqueologia do estruturalismo*], o que permite a Foucault tratar das artes como um sistema de signos imanentes. No entanto, a partir de obras como a *Arqueologia do saber*, quando Foucault passa a se interessar pelo estudo dos discursos enquanto formações disciplinares, o filósofo não só abandonará os estudos sobre a arte e a literatura como também chegará a afirmar que a arte não passa de uma forma discursiva destinada a disciplinar o comportamento.

Levando em conta apenas as fases aqui apresentadas, no entanto, devem ser ressaltados dois aspectos principais. Primeiro, a forte influência nietzscheana, percebida especialmente na *História da loucura*; segundo, a ênfase na idéia de que a experiência artístico-literária é uma experiência de linguagem, já percebida na *História da loucura* e aprofundada no *Nascimento da clínica*. A partir de Nietzsche, Foucault desenvolve a noção de que a civilização ocidental, desde o final da Idade Média, tem tratado a arte e a literatura a partir de duas perspectivas antagônicas, a *consciência trágica* e a *consciência crítica*; a primeira vê a obra como uma experiência de desatino, capaz de revelar a alteridade sempre presente e não aceita, devido ao seu poder de destruição. Já a segunda vê a obra como uma manifestação eminentemente racional: embora a loucura possa se manifestar na literatura, o faz a fim de permitir que, em última instância, prevaleça a razão.

No *Nascimento da clínica*, ainda se faz perceber a influência nietzscheana – se bem que de forma mais indireta –, não mais pelo tema da loucura, mas da morte. Assim como a sociedade se vê obrigada a admitir, já desde a Renascença, a loucura como parte de si mesma, na passagem do século XVIII para o século XIX,

necessita conviver com outra realidade que sempre negou, a morte. Na literatura, esse convívio paradoxal com a finitude, capaz de simultaneamente ampliar o nosso conhecimento, aproximando-nos de nossa destruição, faz-se manifestar através de um lirismo acentuado, especialmente na obra de autores como Hölderlin e Rilke. *O nascimento da clínica*, ademais, também pode ser considerado um trabalho embrionário sobre a influência da semiótica estrutural sobre o pensamento de Foucault, que levará o filósofo a criar o seu próprio estruturalismo para explicar como são formados os paradigmas que regem as crenças e as verdades de nossa civilização, em períodos históricos distintos.

REFERÊNCIAS

- BAUMGARTEM, Alexander Gottlieb. *Theoretische Ästhetik: die grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica" (1750/58)*, Hamburg: Felix Meiner, 1988.
- DREYFUS, Hubert L. et RABINOW, Paul. *Michel Foucault beyond structuralism and hermeneutics*. 2. ed. Chicago: University Press, 1983.
- FAUBION, James (ed.). *Michel Foucault aesthetics, method, and epistemology*. New York: Penguin, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1995.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *História da loucura: na idade clássica*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *O nascimento da clínica*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2001.
- GABILONDO, Ángel (ed.). *Michel Foucault: de lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996.
- KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 1956. p. 173- 620. v.5.
- MACHADO, Roberto. *Arqueologia, filosofia e literatura*. In: PORTOCARRERO, Vera et CASTELO BRANCO, Guilherme (org.). *Re-*



- tratos de Foucault*. Rio de Janeiro: Nau, 2000. p. 10-28.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- MURICY, Katia. Foucault e Baudelaire. In: PORTOCARRERO, Vera et CASTELO BRANCO, Guilherme (org.). *Retratos de Foucault*. Rio de Janeiro: Nau, 2000. p. 296-309.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Bindlach: Gondrom, 1995.

