

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ

**Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Doutorado**

Renan Pavini Pereira da Cunha

**O artista em questão: o problema estético no
pensamento psiquiátrico e filosófico nos séculos XIX e
XX**

**Curitiba
2019**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ

Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Doutorado

Renan Pavini Pereira da Cunha

**O artista em questão: o problema estético no
pensamento psiquiátrico e filosófico nos séculos XIX e
XX**

DOUTORADO EM FILOSOFIA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia, sob a orientação do Professor Dr. Cesar Candioto.

Curitiba
2019

Dados da Catalogação na Publicação
Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR
Biblioteca Central
Edilene de Oliveira dos Santos CRB 9 / 1636

C972a
2019 Cunha, Renan Pavini Pereira da
O artista em questão: o problema estético no pensamento psiquiátrico e filosófico nos séculos XIX e XX / Renan Pavini Pereira da Cunha ; orientador, Cesar Candioto. -- 2019
384 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2019

Bibliografia: f. 373-384

1. Filosofia. 2. Estética. 3. Artistas. 4. Psiquiatria. 5. Loucura. 6. Blanchot, Maurício, 1907-2003. 7. Foucault, Michel, 1926-1984. I. Candioto, Cesar. II. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título

CDD 20. ed. – 100



Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Escola de Educação e Humanidade
Programa de Pós-Graduação em Filosofia – *Stricto Sensu*

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE N.º 28 DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DE

Renan Pavini Pereira da Cunha

Aos quinze dias do mês de março de dois mil e dezenove, às catorze horas e trinta minutos na sala Defesa, no segundo andar da Escola de Educação e Humanidades desta Universidade realizou-se a sessão pública do exame de Tese do doutorando **Renan Pavini Pereira da Cunha** intitulada: O ARTISTA EM QUESTÃO: O PROBLEMA ESTÉTICO NO PENSAMENTO PSIQUIÁTRICO E FILOSÓFICO NOS SÉCULOS XIX E XX. A banca Examinadora foi composta pelos professores: Dr. Cesar Candiotto, Dr. Jelson Oliveira, Dr. Marcos Alexandre Gomes Nalli, Dr. Clademir Luis Araldi e Dr. André de Macedo Duarte. Após a instalação dos trabalhos pelo presidente da banca, Prof. Dr. Cesar Candiotto o candidato fez uma exposição sumária da tese, em seguida procedeu-se à arguição pelos membros da banca e à defesa do candidato. Encerrada essa fase, os examinadores, em reunião reservada, apresentaram suas avaliações, tendo considerado o candidato APROVADO em sua defesa de tese conforme as notas e o conceito registrado abaixo. Após a proclamação dos resultados o presidente da banca DOUTOROU ao candidato o título de Doutor em Filosofia. Encerrados os trabalhos às 15 h 20 min., lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos membros da Banca Examinadora. O avaliador Prof. Dr. Clademir Luis Araldi, participou da banca de Defesa de Tese por videoconferência e está de acordo com as notas e os conceitos descritos.

MEMBROS DA BANCA	ASSINATURA	NOTA
Prof. Dr. Cesar Candiotto – PUCPR/CNPq		10.0
Prof. Dr. Jelson Oliveira – PUCPR		10.0
Prof. Dr. Marcos Alexandre Gomes Nalli – UEL/CNPq		10.0
Prof. Dr. Clademir Luis Araldi – UFPEL/CNPq	Participação por videoconferência	9.5
Prof. Dr. André de Macedo Duarte – UFPR/CNPq		9.5
MÉDIA FINAL	9.8	CONCEITO A

Prof. Dr. Jelson Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Filosofia – *Stricto Sensu*

*“O escritor é o bode expiatório da humanidade;
graças a ele, os homens podem, inocentemente,
ou quase inocentemente, sentir prazer no pecado”*
(Carta de Kafka a Max Brod)

Agradecimentos

Inicialmente, agradeço ao amigo e professor Cesar Candiotto, pela acolhida, pelo aceite em trabalhar essas ideias que, no momento em que as apresentei, não passavam de palavras ao ar. A liberdade concedida, juntamente com seus apontamentos, sua paciência e atenção, tornaram aquelas palavras possíveis de se concretizar nesta tese.

À CAPES pela bolsa, algo tão necessário ao pesquisador brasileiro, embora cada vez mais escassa.

Ao departamento de filosofia da Universidade Estadual de Maringá que, nos dois anos em que estive lá, deram-me a liberdade necessária para trabalhar minhas disciplinas com temas correlatos aos de minhas pesquisas de doutorado, contribuindo, assim, para as duas atividades. Agradeço, em especial, aos professores Paulo Martines, Cristiano Perius, Evandro Luís Gomes, Patrícia Sita, Vladimir dos Santos e Max Vicentini, pela atenção, respeito e afetividade. À banca, pelo aceite e pela leitura atenta, sobretudo, aos professores Clademir Araldi e Jelson Oliveira que, em minha qualificação, muito contribuíram para prosseguir.

Ao programa de pós-graduação em filosofia da PUCPR e ao seu coração, Antonia.

À professora Martas Dantas, por seus “loucos” e rigorosos conselhos em meu mestrado.

Ao amigo professor José Weber, a quem guardo imenso respeito e, sempre que necessário, recorria por indicações bibliográficas.

Ao meu professor, padrinho e amigo, Marcos Nalli, por ter me guiado e me ajudado desde o começo de minha vida acadêmica.

À minha família de Novo Horizonte que, mesmo geograficamente distante, fizeram-se sempre presentes.

Por fim, à minha família de Londrina. Dentre os quatro, agradeço especialmente à minha esposa Sila Rosa, pelas noites em claro, pelos dias prolongados, pelas leituras atentas e inspiradoras, e ao pequeno Vicente que, vindo ao mundo quando eu ainda estava a escrever esta tese, revitalizou-a com sua lúdica existência.

*In Memoriam de Orlando e Ilda Pavini que,
entre a madeira e o café, apoiaram-me
intensamente.*

Resumo: O objetivo desta tese é analisar como o processo de subjetivação do artista, no final do século XVIII e no início do século XIX, culminou no processo de objetivação de sua existência. Nesse período, Hegel, ao olhar para o romantismo alemão, desqualificou a arte, afirmando que havia perdido toda a sua vitalidade e, por isso, não era mais possível realizar arte, apenas ciência sobre a arte. De fato, a arte romperá com os antigos cânones estéticos, aristotélicos e platônicos, buscando, a partir da própria existência do artista, a experiência estética que intensificava a vida, vertendo-a em obra. Concomitante, dois acontecimentos marcam o século XIX, a institucionalização do autor, como proprietário de certo número de textos que espelham sua identidade, e a determinação da doença através da intensidade do organismo, no registro da biologia e da medicina. A nascente psiquiatria, filiada à filosofia hegeliana, concebeu a loucura como um desequilíbrio da própria razão e, enquanto desequilibrada, marcada pela intensidade que perturba a razão ou a vida saudável do organismo. Esses eventos assinalam a confluência da vida de artista e suas obras com a doença que, para os autores das teorias da degenerescência, representavam a disseminação da periculosidade que deveria ser combatida. Psiquiatras como Moreau, Magnan, Lombroso e Nordau tipificavam a genialidade artística como originária do mesmo desequilíbrio que provocava a doença, e tal tipificação só foi possível porque o artista, ao lado dos marginalizados, foi considerado um risco à sociedade, ou mesmo, um mal. O discurso psiquiátrico do século XIX restringiu a atividade estética a uma manifestação mórbida do organismo, com todas as implicações sociais, morais, políticas e estéticas que isso representa. Já o discurso psicanalítico, herdeiro das patografias psiquiátricas, aproximou a criação artística às experiências traumáticas dos artistas. No século XX, autores como Blanchot e Foucault opõem-se ao discurso da ciência psiquiátrica, instaurando um novo paradigma para o pensamento estético, o desaparecimento do autor. Ambos os pensadores, principalmente na década de 1950 e 60, fomentaram um diálogo crítico com psiquiatras e psicanalistas, entre eles Jaspers e Laplanche. O que os escritos de Blanchot e Foucault instauram é a abertura de uma filosofia como experiência estética, isto é, em vez de entenderem a arte como um objeto do saber, encontraram nela ferramentas para pensarem seus próprios pensamentos, devolvendo a potência à arte no campo dos saberes. Não obstante, é necessário repensar a vida em sua relação com a arte, uma vez que vida e arte se realizam no exato momento em que se experienciam. Esta experiência, sem qualquer preocupação em comunicar, traz a intensidade do viver, esquecida pelas vidas normalizadas e dóceis dos homens modernos.

Palavras-chave: Artista; psiquiatria; experiência; filosofia estética.

Abstract: The aim of this thesis is to analyse how the subjectivity process of the artist at the end of the 18th century and the beginning of 19th century, culminated in the process of objectification of its existence. In this period, Hegel, by looking to German romanticism, disqualified the art, claiming that it had lost all its vitality, and, therefore, it was no longer possible to realise art, but only science over art. Indeed, art broke with ancient aesthetic Canons, Aristotelian and Platonian, seeking, from the very existence of the artist, the aesthetic experience that intensified life, pouring it into work. Concomitant, two events mark the 19th century, the institutionalisation of the author, as the owner of a certain number of texts that mirror his identity, and the determination of the disease through the intensity of the organism, in the record of biology and medicine. The emerging psychiatry, affiliated with the Hegelian philosophy, conceived madness as an imbalance of reason itself and, while unbalanced, marked by the intensity that disturbs reason or the healthy life of the organism. These events mark the confluence of the life of an artist and his works with the disease that, for the authors of theories of degeneracy, represented the dissemination of the dangerousness that should be combated. Psychiatrists such as Moreau, Magnan, Lombroso and Nordau typified artistic genius as originating from the same imbalance that caused the disease, and such typification was only possible because the artist, along with the marginalised, was considered a risk to society, or even an evil. The psychiatric discourse of the nineteenth century restricted aesthetic activity to a morbid manifestation of the organism, with all the social, moral, political, and aesthetic implications that this represents. However, the psychoanalytic discourse, heir of the psychiatric pathographies, approached the artistic creation to the traumatic experiences of the artists. In the twentieth century, authors like Blanchot and Foucault oppose the discourse of psychiatric science, establishing a new paradigm for aesthetic thinking, the disappearance of the author. Both thinkers, especially in the 1950s and 60s, fostered a critical dialogue with psychiatrists and psychoanalysts, among them Jaspers and Laplanche. What the writings of Blanchot and Foucault establish is the opening of a philosophy as an aesthetic experience, that is, instead of understanding art as an object of knowledge, they found in it tools to think their own thoughts, returning the power to art in the field of knowledge. Nevertheless, it is necessary to rethink life in its relation to art, since life and art take place at the very moment in which they are experienced. This experience, without any concern to communicate, brings the intensity of living, forgotten by the normal and docile lives of modern men.

Keywords: Artist; psychiatry; experience; aesthetic philosophy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1. A SUBJETIVIDADE DO ARTISTA COMO POSSIBILIDADE DE APREENSÃO PSICOPATOLÓGICA	10
1.1 INTRODUÇÃO	10
1.2 DA CONTEMPLAÇÃO AO PERIGO DA <i>EXPERIÊNCIA ESTÉTICA</i>	13
1.3 O LIMITE DA ARTE OU A SUBJETIVIDADE DO ARTISTA	28
1.4 O NASCIMENTO DO AUTOR	45
1.5 DO SÉCULO XIX E A INEXISTÊNCIA DO ARTISTA.....	56
1.5.1 O riso do artista	64
1.5.2 O riso do impossível.....	76
1.6 DO GÊNIO DOENTE.....	82
1.7 A VONTADE ARTÍSTICA E A SAÚDE INARTÍSTICA	96
1.7.1 A reclusão.....	102
1.7.2 A vida inartística ou do homem normal	107
1.8 CONSIDERAÇÕES AO PRIMEIRO CAPÍTULO: VIDA ARTÍSTICA COMO DOENÇA	111
CAPÍTULO 2. O ARTISTA DEGENERADO COMO PERIGO SOCIAL	115
2.1 INTRODUÇÃO	115
2.2.1 O <i>δαίμων</i> de Sócrates	129
2.2.2 O <i>δαίμων</i> moderno através da psicobiografia do gênio	134
2.2.3 Alucinações do gênio em Lélut	138
2.2.4 A interpretação médica <i>versus</i> a interpretação estética.....	143
2.3 O GÊNIO MÓRBIDO: PREDISPOSIÇÃO HEREDITÁRIA, PATOBIOGRAFIA E PATOGRAFIA EM MOREAU DE TOURS	155
2.3.1 Patobiografia de Edgar Allan Poe	160
2.3.2 Patografia de Edgar Allan Poe	167
2.3.3 Baudelaire, leitor de Poe	177
2.4 O GÊNIO DEGENERESCENTE	186
2.4.1 Tipo normal de humanidade ou o homem primitivo	186
2.4.2 O degenerado superior	192
2.4.3 Zola, a objetividade subjetiva.....	200
2.5 LOUCURA E GÊNIO EM LOMBROSO	207
2.5.1 Gênio e talento	210

2.5.2 As patologias da genialidade.....	213
2.5.3 Etiologia do gênio	216
2.5.4 Os <i>mattoïdis</i>	218
2.5.5 Nerval, o sonho e a vida	221
2.6 <i>FIN DE SIÈCLE</i> : MAX NORDAU	224
2.5.1. O artista e o Crepúsculo dos Povos	224
2.6.2 Talento e gênio	229
2.6.3 O inimigo público.....	235
2.6.4 O gênio sadio.....	243
2.7 CONSIDERAÇÕES AO SEGUNDO CAPÍTULO: O FIM DA ARTE?	254
CAPÍTULO 3. O MOVIMENTO DE RESISTÊNCIA, A <i>FILOSOFIA COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA</i>	258
3.1 INTRODUÇÃO	258
3.2 ENTRE A CRÍTICA E A CLÍNICA.....	266
3.2.1 A indeterminação da loucura para a captura da obra	267
3.2.2 Jaspers e a poesia a serviço da doença	271
3.2.3 Blanchot e a crítica à análise psicopatológica	280
3.2.4 A poesia a serviço da linguagem	284
3.2.5 Laplanche e poesia como <i>falta</i>	294
3.2.6 A poesia como dilaceramento do poeta.....	303
3.2.7 Foucault e o “não” para o pai	307
3.2.8 A exemplificação do comentário.....	312
3.3 CONTRA A PSICOLOGIA DO ARTISTA E A TEORIA DO GÊNIO	318
3.3.1 A abertura da obra	322
3.3.2 O desaparecimento do escritor e a presença do leitor	325
3.3.3 A função autor	330
3.3.4 A morte do gênio.....	333
3.3.5 A ausência de obra	339
3.3.6 A <i>filosofia como experiência estética</i>	348
3.4 CONSIDERAÇÕES AO TERCEIRO CAPÍTULO: NOS LIMITES DA DIALÉTICA	351
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	358
5 REFERÊNCIAS:.....	373

INTRODUÇÃO

Ao chegar ao seu último capítulo de *Histoire de la folie* (1961), depois de percorrer como a racionalidade, através do discurso psiquiátrico, aprisionou o louco e silenciou a voz da loucura, Foucault escreve que esta voz, na modernidade, encontra seu poder de expressão nas obras de alguns artistas, como Artaud, Nerval e Nietzsche. Para caracterizar esse poder, ele introduz sua não delineada noção de *absence d'œuvre* [ausência de obra] – como ele mesmo confessou em sua banca de doutorado (ERIBON, 1990, p. 121).¹

Em entrevista ainda em 61, “*La folie n'existe que dans une société*”, Foucault afirmou que, para escrever *Histoire de la folie*, estava muito influenciado pela literatura, principalmente por autores como Blanchot e Roussel, aos quais nutre grande admiração, tomando-os como aliados, pois também entendem a literatura como alternativa crítica às imposições dos discursos dominantes, técnicos e burocráticos, que submetem o sujeito a uma identidade, criando regras à vida e limites ao pensamento, adjacente àquilo que Habermas (1987) nomeou, na modernidade, de “colonização do mundo da vida”.

Não resta dúvida que, para aprofundar a noção de ausência de obra, tal como se encontra no contexto de *Histoire de la folie*, teríamos que percorrer um caminho, ao mesmo tempo, próximo e distante de Foucault: próximo, porque precisaríamos, mais uma vez, refazer uma história da loucura inspirada pelo filósofo francês; distante, pois o percurso agora traçado não seria sobre o louco, no sentido geral, mas do artista, em particular. Portanto, nesse caminho, incluiríamos a noção de ausência de obra dentro de uma linha de continuidade direta com sua história. Todavia, por mais que esse seja um trabalho a se realizar, nossa tese se filia a essa noção apenas marginalmente, como inspiração, e não como objeto de investigação, ou seja, o que nos interessa propriamente em Foucault, quando elaborou sua história da loucura, é que encontrou um ponto de fuga no limite mesmo da loucura, a saber, na arte. Se aceitarmos isso, é preciso retomar não a história do louco, mas a história do artista em sua aventura psiquiátrica, e entendermos como sua captura foi possível, como sua voz foi silenciada, como seu pensamento se tornou um perigo para a sociedade e como foi possível ainda, mesmo sob as coerções da moderna ciência psiquiátrica, ressoar a vitalidade de sua existência e a

¹ Três anos mais tarde, escreve um longo artigo, “*La folie, l'absence d'œuvre*” (1964), para explicar essa noção, embora seja evidente que ela se afasta da forma inicial, como pensada em 1961.

originalidade de sua obra, que nunca deixaram de fascinar os homens, pelo decorrer dos anos.

Como escreve Ernest Cassirer (1991, p. 371), em *Die philosophie der aufklärung* [A filosofia do iluminismo], a racionalidade moderna, desde a filosofia cartesiana, tem “a ambição de englobar não só todas as partes da ciência, mas também todos os aspectos e todos os momentos do agir”. Não somente as ciências exatas e humanas que devem estar submetidas à razão, como também a arte e os demais saberes. A grande ambição moderna é “testar” todos os saberes de acordo com um conteúdo racional. A arte, desta forma, só se pode comprovar como um conteúdo autêntico, duradouro e essencial, se passar por esse “teste”.

Essa perspectiva visa afastar a arte das relações mundanas e humanas (como sentimentos, prazeres, contingências), uma vez que a arte deveria se guiar por uma validade universal baseada em alicerces firmes. Embora Descartes nunca tenha se dedicado às análises estéticas, a estrutura geral de seu pensamento pressupõe esses designíos e, com o idealismo hegeliano, que implica realidade na racionalidade e racionalidade na realidade, diagnosticou-se que a arte não cumpria mais seus designíos para com a história do espírito e, conseqüentemente, seria o caso de substituir a atividade artística por uma ciência sobre a arte.

Esse deslocamento da atividade artística para uma ciência sobre a arte foi determinante para o destino da arte moderna, pois provocou, no Ocidente, uma mudança da relação do sujeito com a arte. De fato, os tratados filosóficos sobre a arte já existiam, mas, desde Kant, a arte só encontra seu valor quando subjugada por um olhar exterior, do especialista, do crítico e, por fim, do cientista. M. H. Abrams (2010), em *The mirror and the lamp* [O espelho e a lâmpada], defende a tese de que, com o advento iluminista, que concebe o homem livre, racional e autônomo, o pensamento sobre a arte moderna girou em torno de dois eixos: o primeiro, a racionalização das regras da arte, sempre voltadas para a interpretação da *Περὶ ποιητικῆς* aristotélica, desenvolve um conceito universal de belo, como encontramos nos neoclássicos franceses; o segundo, a renovação das artes poéticas, em prol da liberdade e da autonomia do artista, norteia a estética romântica do gênio e, numa releitura do problema platônico sobre a poesia, valoriza a originalidade. Por um lado, temos o paradigma do *espelho*, em que a arte é

subjugada às regras universais de um belo técnico e mimético e, por outro, temos o paradigma da *lâmpada*, que faz referência ao gênio romântico, em que a arte se aventura na imaginação, nas quimeras da liberdade e da loucura.

Quando Hegel, em seus cursos, decreta que a arte é coisa do passado e aí deve permanecer, leva em consideração, justamente, o segundo eixo, pois, com a liberdade alinhada à loucura, a subjetividade do artista não teria limites e, por isso, o mundo se desintegraria na vontade do *eu*. Para o filósofo alemão, a arte perde seu interesse substancial, uma vez que se fundamenta numa vida irônica e artística, aquilo que nomeou de *genialidade divina*, que consiste numa perda total da eticidade e da verdade, em benefício do “nascimento do culto doentio da bela alma” (HEGEL, 2001, p. 83). Toda a crítica hegeliana sobre a arte respalda, então, na liberdade do artista que cria a partir de seu próprio *eu*, desalinhado com o *Volksggeist*, com a representação objetiva do mundo.

Institui-se, com Hegel e para além de Hegel, uma exclusão da arte do plano do mundo e no plano do saber. Todavia, a arte continuou sua caminhada pela modernidade, aceitou sua nova condição de fantasma (PAZ, 1976) e ofereceu, sob as cadeias das ciências humanas e exatas, sob a economia e sob o mercado, sob o social e sob a moral, uma alternativa à existência, longe dos desígnios conferidos pela racionalidade. Esse movimento de resistência – ou, antes, de existência –, redimensionou mais uma vez o olhar sobre os artistas, até então empobrecido com a mudança econômica da Europa, principalmente pela ascensão da classe burguesa. Sua existência, pautada em uma subjetividade livre, atraiu, cada vez mais sobre si, os olhares atentos dos cientistas.

Grande número de historiadores considera que, no século XIX, ocorreu o processo de secularização, a *morte de Deus*. Todavia, são quase unânimes em mostrar que os resquícios teológicos persistiram. Dolf Oehler (1999) escreve que o século XIX pensou o movimento histórico em categorias teológico-morais, tendo como uma de suas ideias fixas o *Mal*. Tanto para os conservadores em busca do progresso quanto para os revolucionários modernos, sua história e sua atualidade se apresentavam na luta entre o bem e o mal. Rapidamente, pela ala conservadora, após a revolução de 1848 na França, a literatura, ao lado da filosofia, encontrou sua morada na ala do mal, e esse “Mal” foi compreendido em seu duplo aspecto, moral e patológico, e dele padecia a sociedade. Nesse sentido, os autores literários – mesmo aqueles insuspeitos como Balzac, Lamartine, Musset, Dumas e Hugo – passaram a ser suspeitos por despertarem essa semente perversa.

A ciência psiquiátrica aplica essa ideia, persistindo, como um saber especializado, na caracterização do artista como um *mal* social, moral e patológico, aprofundando, agora, seu aspecto de perigo social. Com sua autoridade de polícia, que a modernidade lhe conferiu, seu grande objetivo, em relação ao artista, foi aprisionar a liberdade criadora nos limites da razão. Abundam tratados psiquiátricos sobre a genialidade, principalmente a partir de meados do século XIX. Neles, o artista se encontra encerrado dentro de uma série de analogias que o uniformizam, que lhe retira a potência da vida, a forma do pensamento, relegando sua originalidade à enfermidade, restringindo sua subjetividade à doença. Nasce, nesse momento, a noção de arte degenerada, tão popular no nazismo de Hitler, que condenou inúmeros artistas e queimou incontáveis obras. E o assustador em nossa história, foi que Hitler e seu companheiro Ziegler, ao condenarem artistas e obras de arte por serem degeneradas, estavam respaldados na positividade psiquiátrica, que colocou sobre a arte a ideia do *espelho*, cuja imagem da subjetividade doente do artista era fielmente confessada em seus escritos.

Todavia, a ideia do *Mal*, se atrai público e adeptos, não foi suficiente para a inserção do artista nos tratados psiquiátricos. A possibilidade de captura do artista se deu de forma lenta, gradual, e, quando efetivamente ocorreu, todo o terreno já estava preparado para recebê-lo. Dois eventos marcam o início que oportunizaram essa turbulenta comunhão não dialógica: por um lado, a institucionalização do autor, que estabeleceu, por via negativa, o inseparável elo entre a escrita e o indivíduo; por outro, o entendimento de que a doença é sempre a intensidade em relação ao estado normal do organismo. No primeiro, vemos todas as ressonâncias da utilização de *patografias* e *patobiografias* pela psiquiatria. É somente pressupondo a identidade de um sujeito em consonância com uma linguagem que confessa esse sujeito, que a psiquiatria conseguiu desenvolver inúmeras análises sobre as obras literárias, ligá-las à interioridade doente de seu autor. Segundo, a intensidade surge como critério de divisibilidade entre a doença e a saúde, pressupondo a relação entre normalidade/generalidade e anormalidade/particularidade (excesso ou falta). Canguilhem (2000) percebe que esse critério se encontra desde Bichat e Pinel, passando por Broussais e, podemos dizer, atravessando todo o discurso médico do século XIX.

Quando a vida de artista, tal como pensada por Foucault (2009), emerge no século XIX, num afastamento dos cânones estéticos, abrindo-se para estabelecer com o real uma relação violenta, de desnudamento, de desmascaramento, o que entra em jogo

é uma arte capaz de dar à vida uma forma que rompa com as demais formas de vida e, conseqüentemente, a arte adquire a forma da verdadeira vida, esta que se torna a garantia de toda a obra ao se enraizar nela. Em outras palavras, a vida de artista é definida como potência, como intensidade da própria vida (tal como podemos extrair dos pensamentos de Baudelaire e Nietzsche).

Com o estabelecimento da autoria e com a compreensão de que a doença é resultado da intensidade, o artista veio a emergir quase que naturalmente nos tratados psiquiátricos do século XIX. Traçam-se, assim, duas formas de existências que se confrontam: a arte ligada à vida, como potência e intensidade; e a vida moderada, pautada na moralidade e normalidade. De um lado, uma vida artística e, do outro, a vida inartística. Desta forma, alinham-se, em nossa história, o critério da doença com a experiência própria à arte moderna. Apenas bastou o artista ser visto como um perigo ao pensamento dominante, para rapidamente ser assimilado à loucura, conjugado no mesmo critério de seleção e exclusão.

Na última metade do século XIX, principalmente depois da popularização da teoria da degenerescência, temos influentes psiquiatras dedicando tratados a teorizar a genialidade mórbida: o primeiro, anterior a Morel, foi o dr. Lélut, que escreveu *Du démon de Socrate* (1836) para afirmar que Sócrates foi um louco alucinado, pois escutava a voz de seu *δαίμων*; depois, o dr. Moreau foi aquele que conferiu à genialidade um lugar central em seu livro *Psychologie morbide* (1859), elaborando uma teoria geral aplicável a vários casos, fazendo nascer esse novo tipo de literatura sobre a genialidade. Magnan, discípulo de Morel e considerado o grande aperfeiçoador de sua teoria, elaborou o conceito de *degenerado superior*; o italiano Lombroso, em sua popular obra *L'uomo di genio* (1888), desenvolveu a categoria de *mattoidis*, artistas que mesclam genialidade, loucura e um pensamento popular; por fim, Max Nordau conferiu à experiência estética um tom apocalíptico, que levaria à decadência da sociedade Ocidental. Todos concordam que o gênio artístico é um perigo à sociedade, um mal a ser combatido e a limpeza deve ser feita.

O século XX não operou seu completo rompimento com as abordagens psiquiátricas sobre a arte do século anterior, mas as aperfeiçoou. Encontramos, nas figuras de Jaspers e Laplanche, por exemplo, a continuidade das análises

psicopatológicas do século XIX. O primeiro, ao se utilizar de um estudo psiquiátrico comparado, como nos casos de Hölderlin e de Van Gogh, caracteriza a esquizofrenia como a forma mais íntima da criação, sendo autodestrutiva. O segundo, por sua vez, parte das análises psiquiátricas de Lang, revestindo-as com um vocabulário psicanalítico, para demonstrar como a vida e os poemas de Hölderlin foram conduzidos por uma falta, pela presença constante da ausência paterna. Todavia, estas análises se apresentam sob uma nova justificativa: o artista não representa mais um perigo à sociedade, mas para si próprio. Apoiado nessa perspectiva, o juízo estético pouco mudou: o artista ainda era capturado nesse discurso que o tomava como louco, doente, e o julgamento sobre o sujeito respalda, inevitavelmente, o julgamento sobre a obra.

É nessa linha histórica da genialidade mórbida que encontramos grande resistência, por parte de alguns pensadores franceses, como Foucault e Blanchot, às análises psicopatológicas. Vemos então se difundir, na França das décadas de 50 e 60, ou seja, no pós-segunda guerra, a ideia que Mallarmé e Proust haviam semeado no final do século XIX e início do século XX: “a indiferença por quem fala ou escreve”. As conhecidas expressões, “a morte do homem” e o “desaparecimento do autor”, não são simplesmente uma continuidade da “morte de Deus”, são, no campo da arte, um novo paradigma estético, marcando sua resistência tanto das abordagens do *espelho* (pensando aqui a visão psiquiátrica, em que a obra é o espelho do artista, conferindo à existência do autor um lugar de destaque) quanto da *lâmpada* (às teorias do gênio).

Movimento de resistência, por dois motivos: primeiro, porque pensadores como Blanchot e Foucault não aceitam a redução da obra a uma psicologia do autor; segundo, pois ambos, ao se distanciarem das análises psicopatológicas, encontraram na arte uma aliada para seus próprios pensamentos. Não fazem mais um tratado estético, como tradicionalmente encontramos em Baumgarten, Kant ou Hegel, mas encontram na arte um saber irreduzível a todo saber, uma possibilidade de pensamento que permita pensar longe das categorias tradicionais. Vendo a arte como uma aliada, Foucault e Blanchot retiram dela toda a carga psicológica que, desde Hegel, oportunizou sua apreensão pela psiquiatria e, posteriormente, por certa psicanálise.

O fato de Foucault e Blanchot se afastarem do autor, embora seja eficaz contra as análises psicopatológicas, também resvalando contra as teorias do gênio, não resolve o problema da arte, na adversidade em que se encontra desde o século XIX. Apagar o artista, conferindo somente à obra o espaço artístico (o *espaço literário* ou a *ausência de obra*), é resolver um problema e aprofundar outro. A dimensão da vida ainda deve ser

pensada no plano estético, não como um *espelho*, mas como essencial e autêntica à própria arte. Enquanto essa dimensão não for reabilitada para pensar a arte, qualquer disciplina estética tende, inevitavelmente, a se afastar cada vez mais da própria arte.

Esse itinerário define o objetivo desta tese: mostrar como o processo de subjetivação do artista, que ganhou força no final do século XVIII e no início do século XIX, que se caracterizava pela liberdade e autonomia criadora, culminou no processo de objetivação de sua existência – subjetiva e empírica. Sua apreensão, pela positividade psiquiátrica, principalmente pelos autores das teorias da degenerescência, ocorreu em função da disseminação da periculosidade do artista e sua obra, que deveriam ser combatidas. O discurso psiquiátrico do século XIX restringiu a atividade estética a uma manifestação mórbida do organismo, com todas as implicações sociais, morais, políticas e estéticas que isso representa. Já o discurso psicanalítico, herdeiro das *patografias* psiquiátricas, aproximou a criação artística às experiências traumáticas dos artistas, principalmente pelo complexo de Édipo e pela sexualidade. No século XX, autores como Blanchot e Foucault combateram as barbaridades da ciência psiquiátrica sobre a arte, instaurando um deslocamento para o pensamento estético: o desaparecimento do autor. O que, no registro estético, os pensamentos de Blanchot e Foucault representam é a reabilitação do poder da arte como potência, a busca do novo. Poder presentido e abafado pela psiquiatria.

Nesse percurso, nossa tese se estrutura em três capítulos: o primeiro, intitulado “A subjetividade do artista como possibilidade de apreensão psicopatológica”, busca esclarecer como os processos de subjetivação da arte – própria e externa a arte moderna –, levou-a, a partir da filosofia hegeliana, a seu descredenciamento e, posteriormente, à sua assimilação pelo discurso psiquiátrico, a partir de um critério da própria doença, a intensidade. Hegel, ao olhar para o romantismo alemão, descaracterizou a arte, ao afirmar que havia perdido toda sua vitalidade de tempos passados e, por isso, não era mais possível realizar *arte*, apenas *ciência sobre a arte*. De fato, a arte rompera com os antigos cânones estéticos (aristotélicos e platônicos), buscando, a partir da própria existência do artista, e não mais do mundo ideal ou transcendental, a experiência estética, isto é, a arte, ao se deparar com a vida, intensificou esta, tornando-a plástica e vertendo-a em obra. Se, num primeiro momento, esse movimento estético caiu em

descrédito, logo se viu a força crítica que ele trazia. A vida de artista, estando no *entre-lugar* (nem no mundo dos homens, nem no mundo dos saberes), representou a subversão da sociedade burguesa, do pensamento conservador e do homem positivo. A arte, afastada do mundo, desmascarava o mundo pela profundidade em que nele submergia. Longe das padronizações, das limitações, a arte devolvia à vida sua autenticidade. Concomitante, dois acontecimentos marcam o século XIX, a institucionalização do autor, a saber, o autor encarado como propriedade de certo número de textos que, em seu conjunto, atestam sua identidade e, ao mesmo tempo, no registro da biologia e da medicina, a determinação da doença através da intensidade do organismo. Nossa hipótese é que esses dois eventos foram determinantes para o artista começar a figurar nos tratados psiquiátricos. Primeiro, porque ele pretensamente deveria adquirir, agora, como autor, uma identidade, o que não ocorreu. Sua linguagem e sua existência transgrediam a ideia de um homem modelo e, em consequência – esse é o segundo evento –, começou, na nascente psiquiatria em sua filiação à filosofia hegeliana, a conceber a loucura, não como o contrário da razão, como o foi na época de Descartes, mas como um desequilíbrio da própria razão e, enquanto desequilibrada, marcada pela intensidade que perturba a razão ou a vida saudável do organismo. Esses acontecimentos marcam a confluência da vida de artista (e suas obras) com a doença. Ambos se encontram no mesmo critério de seleção e exclusão.

No segundo capítulo: “O artista degenerado como perigo social”, mostra-se como se caracterizou, depois dessa assimilação entre a intensidade da vida de artista com a da doença, a figura do artista ao longo da segunda metade do século XIX. Autores como Moreau, Magnan, Lombroso e Nordau tipificavam a genialidade artística como originária do mesmo desequilíbrio que provoca a doença, e tal tipificação só foi possível porque o artista, ao lado dos marginais da sociedade, foi considerado um risco à sociedade (ou mesmo, um mal). Desde então, nos tratados psiquiátricos, vemos o artista como um crescente perigo social, o que, para a psiquiatria, justifica sua apreensão, mostrando, através das análises *patográficas* e *patobiográficas*, como as obras estavam implicadas na alma delirante de seu autor. Cabe alertar que, no que compete à recepção crítica desses tratados psiquiátricos sobre a genialidade, a bibliografia é muito escassa. Mesmo sobre Lombroso, famoso por seus trabalhos sobre a criminologia, não encontramos uma recepção crítica satisfatória sobre a temática do gênio. Talvez porque esses tratados representam uma página a ser virada pela história?

Não o sabemos, mas acreditamos que retomá-los criticamente, não significa reabilitar sua mentalidade, mas combatê-la em sua raiz, em seus impérios.

No terceiro e último capítulo, intitulado “O movimento de resistência, a *filosofia como experiência estética*”, percebe-se que depois de percorrer mais de 50 anos de análises psiquiátricas sobre o artista, consegue-se aprofundar a significação do “desaparecimento do autor”. A compreensão que nos forneceram as análises psiquiátricas sobre a genialidade, conduziu-nos à hipótese de que, primeiramente, “mata-se” o autor por aquilo que fizeram dele historicamente e, segundo, “mata-se”, em consequência, o gênio artístico, porque se tornou impossível dissociar a ideia de “gênio” com a de degenerescência. Assim, pensadores como Blanchot e Foucault, travaram, na década de 50 e 60 do século XX, ou seja, período em que ainda vigorava a mentalidade de uma arte degenerada, um intenso e necessário diálogo crítico com psiquiatras e psicanalistas, como é o caso de Jaspers e Laplanche. O que os escritos de Blanchot e Foucault marcam, para nós, é a abertura de uma *filosofia como experiência estética*, isto é, ao invés de entenderem a arte como um objeto do saber, encontraram nela ferramentas para pensarem seus próprios pensamentos, devolvendo, desta forma, a potência à arte no campo dos saberes.

Esse percurso, embora esclarecedor, ainda nos deixa dúvidas: O que significa ser sujeito de uma dessubjetivação? Como um artista pode dar conta do seu próprio desaparecimento? Questões que tentaremos responder ao final desta tese.

CAPÍTULO 1

A SUBJETIVIDADE DO ARTISTA COMO POSSIBILIDADE DE APREENSÃO PSICOPATOLÓGICA

1.1 INTRODUÇÃO

No presente capítulo, busca-se compreender como alguns processos de subjetivação e de individualização na modernidade foram alvos de uma racionalização psicológica ou epistemológica, ou, mais especificamente, como a existência do artista, tomada em sua idiosincrasia, foi apreciada por uma racionalidade filosófica e num contexto social e, conseqüentemente, como se tornou motivo para sua apreensão psicopatológica.

Os tratados psicopatológicos sobre os artistas só foram possíveis por volta de meados do século XIX, depois de ultrapassar a incompreensão do artista na lógica do tempo e no plano do mundo – a história destituiu o artista de sua elevada posição ocupada numa história recente. O artista moderno começa a perder seu antigo *status* por adentrar-se numa subjetividade fragmentária e, portanto, marginalizada. Hegel, como filósofo influente em seu tempo, observou e diagnosticou em sua época esse processo de mudança de identidade do artista, atribuindo a esse novo paradigma artístico a desvalorização da arte ou o seu próprio fim, do ponto de vista da racionalidade filosófica.

Houve mais: uma redimensionalização da posição social do artista também gerou, na vida de artista, uma assimetria com a vida das pessoas comuns: uma vida semi-mundana, semi-humana, completamente insana. Diferentemente dos indivíduos que contribuem para a máquina social permanecer em pleno funcionamento para a marcha firme do progresso, o artista é aquele que se encontra no limite da sociedade, no momento mesmo em que sua atividade é completamente tragada pela obra de arte e, esta obra, embora leve o nome de obra, em nada se assemelha ao obrar de um operário para o bom funcionamento do regime capitalista. O artista é marginalizado por sua vida numa sociedade que se constitui sobre alicerces de riqueza material; uma sociedade que não dá valor nenhum para a arte e situa o artista em lugar nenhum: arte e artista inexistem para essa sociedade.

Um dos momentos mais importantes para a possibilidade de apreensão psicológica foi o descredenciamento e a desvalorização da atividade artística na Europa,

pois, sendo o artista destituído de sua antiga possibilidade de ser, torna-se então um problema para a racionalidade e para a sociedade. Mas, tal destituição, por si só, não foi suficiente; antes, foi necessário que o artista não só fosse marginalizado, bem como essa marginalização causasse um desconforto, um estranhamento, um abalo na ordem mesma da sociedade e, desse modo, pudesse então ser apreendido por “justa causa”, como um grande perigo social. Foi necessário aproximá-lo – mais uma vez, embora por outros motivos – da loucura, para impor sobre ele o mesmo regime do louco.

Parece-nos que a arte moderna nunca pode prescrever uma moral, ao contrário, todo seu exercício é justamente para destituir qualquer possibilidade de moral. Isto se deu porque, acreditamos, houve uma confluência entre o pensamento da arte e a vida de artista, uma inseparabilidade fundante entre obra e vida que parece remeter-se ao *indivíduo soberano* de Nietzsche (1998, II, § 2): indivíduo que cria valores, liberto “de toda a moralidade do costume”, “indivíduo supramoral”, como se fosse impossível pensar a criação ligada à moralidade.

Portanto, era necessário apreender esse indivíduo perigoso, e tal apreensão teve seu caráter semi-jurídico, semi-humanístico, semi-psicológico, semi-moral, semi-racional, com todas as meias verdades possíveis para se justificar um ato.

Dito isso, nosso primeiro capítulo é dividido em seis subitens: Da contemplação ao perigo da *experiência estética*; O limite da arte ou a subjetividade do artista; O nascimento do autor; Do século XIX e a inexistência do artista; Do gênio doente; A vontade artística e a saúde inartística.

O primeiro, trata de como a experiência da arte moderna nasce de um desprendimento com as tradicionais concepções platônicas e aristotélicas. Assim, abre-se um campo novo de experiência que se desliga desta forma tradicional de se trabalhar a arte: uma *experiência estética* anticultural. No segundo, buscamos apreender como, a partir de seus *Vorlesungen über die Ästhetik* [*Cursos de estética*], Hegel entendeu que a arte chegava a seu limite enquanto manifestação e revelação do espírito, principalmente por causa de dois diagnósticos: uma cultura da reflexão que barra a liberdade da arte e uma subjetivação que rompe com a totalidade e, por isso, tira a arte do caminho lógico e necessário que ela se encontrava no processo histórico-dialético. Sob essa perspectiva, Hegel só pode entender que a arte é coisa do passado e a nova experiência artística que se reconfigura – como a ironia romântica – de nada valerá para o progresso do espírito na história. Em “O nascimento do autor” – e esse é nosso terceiro subitem –, tentamos mostrar como a arte, entendida como um perigo e uma afronta aos valores da sociedade

– como a obra de Sade –, foi tomada como criminosa, um problema jurídico, ou seja, foi necessário, diferentemente do que acontecia anteriormente em nossa história, entender o artista como dono ou proprietário de uma obra ou de uma ideia (seu autor) e, portanto, poder incriminá-lo por aquilo que ele produzia, poder conter o perigo que seu pensamento e sua vida representam. No quarto, buscamos mostrar a alegria vital do artista através de Nietzsche e Baudelaire e como o riso do artista gera um incômodo para a seriedade do sábio. Percorremos também a inutilidade do artista na aurora do século XIX para, posteriormente, pesarmos em sua apreensão psicopatológica. Em “Do gênio doente”, buscamos a convergência entre o pensamento de Hegel e de Pinel, para mostrar como a loucura começa a ser entendido na dimensão da própria razão, e não em sua oposição, tal como em Descartes, permitindo assim ao nascente discurso psiquiátrico apreender o louco. E, por fim, em nosso último subitem, buscamos mostrar como Pinel lidou com o louco ao interná-lo a partir de uma racionalidade moralizante e, como, nesse mesmo sentido, a definição de loucura se alinha de uma forma impressionante com a *experiência* do artista a partir do critério de intensidade.

Por fim, importante salientar que acompanhamos uma preocupação que não exclusivamente nossa, embora os traços que percorremos nos sejam próprios. Há uma admiração muito grande por autores como Nietzsche, Foucault, Bataille, Deleuze, entre outros, que entram como fundamento de nossa investigação. Assim, devemos ter em mente a distinção entre duas tradições já apontadas por esses pensadores: uma que separa arte e vida (Kant, Hegel e outros), e a outra que as torna indissociáveis (como o próprio Nietzsche, Artaud e Bataille).

Colocamos o problema do artista como um problema sério a ser investigado e, diante desta emergência, buscaremos entender o outro lado, o lado do artista, uma vez que este, a partir do século XIX, não tinha lado nenhum – vagando no *entre-lugar*, em sua silenciosa busca de si mesmo, ele se tornou um perigo e, por isso, objeto do saber.

1.2 DA CONTEMPLAÇÃO AO PERIGO DA *EXPERIÊNCIA ESTÉTICA*

Nunca, quando é a própria vida que se vai, falou-se tanto de civilização e cultura. E há um estranho paralelismo entre este colapso generalizado da vida que está na base da desmoralização atual e o cuidado de uma cultura que jamais coincidiu com a vida, e que é feita para reger a vida (ARTAUD, 1978, IV, p. 9).²

Com estas palavras, Antonin Artaud abre o prefácio de *Le théâtre et son double* problematizando a separação entre vida e cultura e, por conseguinte, a oposição entre vida e arte. O que Artaud toma por urgência não é a defesa de uma cultura que mina o pensamento ao fazer promessas de bem estar, paz e alimentos, mas a possibilidade de se extrair da cultura “ideias cuja força viva é idêntica à da fome”. O poeta requer a cultura como um segundo espírito, diferentemente da forma como ela se constituiu desde o iluminismo – com sistemas de pensamento ou sistemas filosóficos intelectualmente separados da vida. Entendendo a cultura como separada da vida, Artaud (1978, IV, p. 12) acrescenta: “o que nos fez perder a cultura, foi nossa ideia ocidental de arte e o proveito que lhe retiramos. Arte e cultura não podem avançar em acordo, contrariamente ao uso que delas fazemos universalmente”. Como se observa, a separação entre vida e cultura, segundo Artaud, deve-se à ideia ocidental de arte; mas que ideia de arte é essa? Nada mais do que uma arte separada da vida, uma arte para espectadores, para homens que contemplam em repouso: “à nossa ideia inerte e desinteressada de arte, uma cultura autêntica opõe uma ideia mágica e violentamente egoísta, a saber, interessada” (ARTAUD, 1978, p. 13).

Antes de Artaud, Nietzsche já havia feito crítica muito semelhante. Em *Jenseits von Gut und Böse [Além do bem e do mal]*³, lemos as afirmações do filósofo: “Em nossa época tão popular, ou melhor, plebéia, ‘educação’ e ‘cultura’ têm de ser, essencialmente, arte de enganar” (NIETZSCHE, 1992a, § 264) e, através dessa arte de enganar, o homem só poderia engendrar uma “vontade de *negação* da vida, princípio de dissolução e decadência” (NIETZSCHE, 1992a, § 259, *grifo do autor*). Entretanto, em *Zur genealogie der moral [Genealogia da moral]* é onde encontramos a maior

² Tradução nossa. O mesmo se aplica as outras citações cujos originais se encontram em língua francesa, espanhola e inglesa. Para textos em outras línguas, quando possível, utilizamos as traduções em português ou em francês e, quando julgamos necessário, comparamos com os originais.

³ Para uniformizar o trabalho, optamos em colocar todos os títulos dos livros em sua língua materna. Quando usamos a edição traduzida, acrescentamos o título traduzido entre colchetes.

inspiração de Artaud, quando Nietzsche (1998, III, § 6, *grifos do autor*) faz sua crítica a Kant ao estabelecer a distinção entre arte desinteressada e interessada:

Kant imaginava prestar honras à arte, ao dar preferência e proeminência, entre os predicados do belo, àqueles que constituem a honra do conhecimento: impessoalidade e universalidade. Este não é o lugar de discutir se isto não foi essencialmente um erro; quero apenas sublinhar que Kant, como todos os filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador), refletiu sobre a arte e o belo apenas do ponto de vista do "espectador", e assim incluiu, sem perceber, o próprio "espectador" no conceito de "belo". Se ao menos esse "espectador" fosse bem conhecido dos filósofos do belo! – conhecido como uma grande realidade e experiência *pessoal*, como uma pletera de vivências fortes e singularíssimas, de desejos, surpresas, deleites no âmbito do belo! Mas receio que sempre ocorreu o contrário; e assim recebemos deles, desde o início, definições em que, como na famosa definição que Kant oferece do belo, a falta de uma mais sutil experiência pessoal aparece na forma de um grande verme de erro. "Belo", disse Kant, "é o que agrada sem interesse." Sem interesse! Compare-se esta definição com uma outra, de um verdadeiro "espectador" e artista – Stendhal, que em um momento chama o belo de *une promesse de bonheur* [uma promessa de felicidade]. Nisso é rejeitado e eliminado precisamente aquilo que Kant enfatiza na condição estética: *le désintéressement*. Quem tem razão, Kant ou Stendhal? – É certo que se nossos estetas não se cansam de argumentar, em favor de Kant, que sob o fascínio da beleza podemos contemplar "sem interesse" *até mesmo* estátuas femininas despidas, então nos será permitido rir um pouco à sua custa – as experiências dos artistas são, neste ponto delicado, mais "interessantes", e Pigmalião, em todo caso, não foi necessariamente um "homem inestético". Tenhamos uma opinião mais alta da inocência de nossos estetas que é refletida em tais argumentos.

Entre Kant e Stendhal, Nietzsche parece não somente traçar uma distinção de entendimento sobre a arte, mas da própria experiência artística; de um lado, um entendimento pautado no olhar desinteressado do espectador, do homem que contempla a arte externamente e que ganha seus contornos a partir de *Kritik der urteilkraft*, e, por outro lado, a experiência do artista interessado, do homem criador que se enraíza em sua própria obra, na intrínseca relação da experiência estética entre a vida e a obra de seu criador – ainda em termos nietzschianos, a *metafísica do artista*.⁴

Sobre esse debate, quem nos traz contornos bem delineados é Giorgio Agamben. Em *L'uomo senza contenuto* [*O homem sem conteúdo*], Agamben (2012, p. 22) retoma a crítica platônica da expulsão dos poetas da cidade para mostrar como, na antiguidade clássica, a arte tinha contornos bem diferentes do desinteresse: "O poder da arte [para Platão] lhe parecia tão grande que ele pensava que ela poderia, sozinha, destruir o próprio fundamento de sua cidade". O banimento da arte por Platão não mostra uma

⁴ Cf. o prefácio para Richard Wagner, em *Die Geburt der Tragödie* [*O nascimento da tragédia*], quando Nietzsche (1992) concebe a arte como a "tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida".

indiferença, mas, ao contrário, indica todo o potencial perigoso que a arte carrega consigo e, por isso mesmo, esse perigo em nada contribuiria para o bom funcionamento e organização da cidade. Esse perigo – ou, nas palavras de Platão, esse *θεῖος φόβος* (terror divino) –, para Agamben, está muito longe de definir a nossa noção de espectador benevolente, de espectador desinteressado; ao contrário, estaria mais próxima da potência criadora do artista:

Parece, de fato, que, paralelamente ao processo através do qual o espectador se insinua no conceito de “arte” para confiná-la no *τόπος οὐράνιος* da esteticidade, do ponto de vista do artista, assistimos a um processo oposto. A arte – para aquele que a cria – torna-se uma experiência cada vez mais inquietante, a respeito da qual falar de interesse é, para dizer o mínimo, um eufemismo, porque aquilo que está em jogo não parece ser de modo algum a produção de uma obra bela, mas a vida ou a morte do autor ou, ao menos, a sua saúde espiritual. À crescente inocência da experiência do espectador frente ao objeto belo, corresponde a crescente periculosidade da experiência do artista, para o qual a *promesse de bonheur* da arte torna-se o veneno que contamina e destrói a sua existência. Impõe-se a ideia de que um risco extremo esteja implícito na atividade do artista, quase como se ela, como pensava Baudelaire, fosse uma espécie de duelo até a morte “où l’artiste crie de frayeur avant d’être vaincu” (AGAMBEN, 2012, p. 23).

Dessa divisão de artista interessado e espectador desinteressado, Agamben tenta se afastar, uma vez que, para o filósofo, uma ideia cada vez mais frequente “é que a arte é algo fundamentalmente perigoso não apenas para quem a produz, mas também para a sociedade” (AGAMBEN, 2012, p 24). Se isso é verdade, se a arte torna-se perigosa tanto para quem a produz como para quem a contempla, também é verdade que a sociedade sempre tentou “abafar” esse perigo. Assim, não trataremos aqui de uma metafísica ou uma ontologia da criação artística, mas alçaremos voo de um deslocamento histórico no campo da estética, a saber, de como, na passagem do século XVIII para o século XIX, a arte começa a ganhar outro estatuto, diferente do kantiano, e como esse novo estatuto foi, não sem violência, abafado e apreendido por toda uma ciência e moral.

Antes será necessário mostrar as possibilidades dessa apreensão, que vieram ao lado das mudanças do entendimento artístico, tanto na derrocada de seus valores tradicionais quanto na passagem do espectador desinteressado para o artista interessado. Só então poderemos entender que as transformações do entendimento sobre a arte, bem como seu fundamento e sua experiência, mudaram radicalmente no começo do século XIX, e tais mudanças causaram o mesmo *φόβος* do qual Platão já tinha alertado, gerando formas de resistências através de racionalidades, saberes e práticas,

principalmente por algumas filosofias e ciências. Se isso é exato, é-nos necessário mostrar determinadas características dessa mudança e, com elas, as condições de possibilidades históricas que geraram e permitiram a apreensão e interpretação da arte e do artista por uma ciência ainda em gestação.

Michel Foucault levanta a hipótese, em sua aula de 29 de fevereiro de 1984, da existência de um antiplatonismo e um antiaristotelismo na arte moderna. No desenvolvimento de seus cursos de 84, ao se perguntar sobre como o cinismo ocorreria na posteridade, dentre suas formas, sugere a arte moderna – embora não passe de apontamentos sem uma análise mais detalhada ou profunda, vale retomar o sugerido por Foucault.⁵

Ao afirmar que o cinismo como doutrina desapareceu ao longo da história da Europa, Foucault ressalta que ele ainda permaneceu como atitude e maneira de ser.⁶ Tomando como insuficiente a literatura alemã do começo do século XX,⁷ que sugere o cinismo como uma manifestação da individualidade, Foucault acrescenta ao cinismo o relacionamento entre formas de existências e a manifestação da verdade e, por conseguinte, o autor encontra no cerne do cinismo a forma de existência como escândalo vivo da verdade. Assim, entre os três fatores apontados por Foucault⁸, o terceiro dentre eles é que nos interessa nesse momento: a arte, e, sobretudo, a arte moderna – como um acontecimento singularmente importante – estabelece o vínculo entre as formas de vida e a verdade.

Foucault, ao pensar a arte moderna, oferece uma pista importante para nossa problemática. Afirma que nela o vínculo entre estilo de vida e manifestação da verdade se apresentou de duas maneiras: 1) com o aparecimento, no final de século XVIII, de

⁵ Sobre a presente aula, Foucault (2009, p. 163) fala a seu público: “Vou pedir a vocês indulgência. O que vou lhes propor agora não é nada mais que um passeio, um excuro, uma errância”.

⁶ Foucault (2009, p. 164), em *Le courage de la vérité*, escreve que “a doutrina cínica, de algum modo, desapareceu”. Isso quer dizer que o cinismo se transmitiu e prosseguiu, à maneira do estoicismo, do epicurismo e do ceticismo, como uma atitude, uma maneira de ser, e não como uma doutrina. É como atitude e maneira de ser que “se pode imaginar a história do cinismo [...]. De sorte que, desse ponto de vista, seria possível fazer, através dos séculos, uma história do cinismo da antiguidade até nossos dias” (FOUCAULT, 2009, p. 164). E é desse cinismo que Foucault pensa a arte moderna.

⁷ Aqui se deve levar em consideração as obras de Tillich, *Der Mut zum Sein*, de Heinrich, *Parmenides und Jona* e de Gehlen, *Moral und Hypermoral*. Faz-se exceção à obra de Slorterdjik, *Kritik der zynischen Vernunft*, da qual Foucault não havia lido, embora soubesse de sua existência.

⁸ Além da arte moderna que desenvolveremos aqui, Foucault assinala os movimentos religiosos ao longo da idade média e a práticas políticas do século XIX.

algo singular na cultura europeia, *a vida de artista*; 2) e “a ideia de que a própria arte, quer se trate da literatura, da pintura ou da música, deve estabelecer com o real uma relação que não é mais da ordem da ornamentação, da ordem da imitação, mas que é da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência” (FOUCAULT, 2009, p. 173).

No caminho de encontrar o vínculo entre vida de artista e verdade, Foucault afirma que a vida de artista, como acontecimento moderno, na forma que se assume, é o testemunho de que a arte é a sua verdade. E, frente a essa constatação, encontra dois princípios: no primeiro, a arte é capaz de dar à existência uma forma que rompa com as demais formas de vida, uma forma que é a da verdadeira vida; e, o segundo princípio, decorrente do primeiro, é de que, se a arte tem a forma da verdadeira vida, em contrapartida, a vida é a própria garantia de toda a obra, que se enraíza nela e a partir dela, pertencendo à dinastia e ao domínio da arte.

Este é um dos motivos que, para Foucault, a arte na modernidade se liga ao cinismo, sendo uma manifestação escandalosa, uma ruptura. Outro motivo é de que a arte como desnudamento e redução ao elementar da existência, “se constitui como lugar de irrupção do debaixo, do embaixo, do que, na cultura, não tem direito, ou ao menos não tem possibilidade de expressão” (FOUCAULT, 2009, p. 173). Ao atribuir esses princípios a Manet, Baudelaire e Flaubert, Foucault entende que a arte moderna carrega uma carga antiplatônica e antiaristotélica:

Antiplatônismo: a arte como lugar de irrupção do elementar, desnudamento da existência. E, por isso mesmo, a arte estabelece com a cultura, com as normas sociais, com os valores e cânones estéticos uma relação polêmica de redução, de recusa e de agressão. É o que faz a arte moderna, depois do século XIX, esse movimento pelo qual, incessantemente, cada regra estabelecida, deduzida, induzida, inferida a partir de cada um desses atos precedentes, se encontra rejeitada e recusada pelo ato seguinte. Há em toda forma de arte uma espécie de permanente cinismo em relação a toda arte adquirida. É o que poderíamos chamar de caráter antiaristotélico da arte moderna (FOUCAULT, 2009, p. 174).

Embora Foucault não nos traga contornos precisos, emerge daqui uma sugestão importante: a arte moderna carrega, enquanto acontecimento, traços antiplatônicos e antiaristotélicos. Uma arte que traz a recusa e a rejeição de toda a forma já adquirida – o que Foucault chamou de anticultural. Guardemos esta noção, entendendo-a não como um fora da cultura, ao contrário, como cinismo da cultura que se volta contra a própria cultura estabelecida, uma arte que tem como sua verdade a vida e a vida como sua

própria obra, dotada de uma carga marginal e subversiva, pois, ao carregar consigo essa verdade que lhe é própria, pode falar sobre aquilo que é interdito, sobre aquilo que é socialmente e moralmente proibido. Podemos entender que essa arte brota do seio dessa cultura para violentá-la, acusá-la e, num momento limite, deslocá-la. Claramente Foucault está interessando aqui na relação entre cinismo, *dire-vrai* e arte moderna, mas, nesse momento, o que nos interessa – tendo estas definições como pressupostas – é de como a arte moderna se estabeleceu no final do século XVIII a partir de uma forma de vida e de uma redução violenta ao elementar da existência que contrasta o caráter estético aristotélico e platônico comumente adotado. O que se abre, para Foucault, neste momento, é a aparição na experiência estética de uma vida totalmente particular do artista que, ao mesmo tempo, rompe com a vida ordinária da experiência mundana e, desta forma, é capaz de estabelecer uma “verdadeira vida”, a vida de artista como acontecimento necessário de sua própria existência, um acontecimento transformador. Trata-se, portanto, de uma “ruptura escandalosa” com a vida ordinária e comum do homem e, concomitantemente, de uma ruptura com os valores aristotélicos e platônicos da arte, com seus cânones estéticos: antiplatônica, pois agora a arte é o lugar por excelência da erupção da verdade, e, esta verdade, por sua vez, nada tem a ver com uma verdade pautada em valores *a priori*, transcendentais e metafísicos;⁹ antiaristotélica, pois recusa todo e qualquer princípio de ordenamento, de ligação por uma regra previamente imposta, a saber, uma crítica ao caráter normativo da *Περὶ ποιητικῆς*.

Para dar seguimento a essa discussão, Jacques Rancière, em *La partage du sensible* [A partilha do sensível], denomina três regimes de identificação da arte na cultura ocidental: regime ético das imagens; regime poético; regime estético. A breve reflexão que Rancière se propõe já é proveitosa em si, mas, para a acompanharmos e nos aprofundarmos mais na problemática do antiplatonismo e antiaristotelismo da arte moderna, também recorreremos aos textos de Platão e Aristóteles.

O regime ético das imagens se liga à oposição platônica de imitação e de simulacro. Para Rancière (2009, p. 28), neste regime, a arte se encontra subsumida na questão das imagens: “Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem”. Aqui se coloca a questão das

⁹ Não se pode deixar escapar que o que é colocado em questão aqui é a própria derrocada da noção de belo como ideal a ser buscado e atingido, o aluimento dos valores superiores ou metafísicos como princípios ou finalidades: harmonia, simetria, perfeição, bondade, entre outros. Em certo sentido, poderíamos afirmar que a arte desprende-se de sua obrigação moral e pedagógica.

imagens da divindade, da proibição ou não da produção dessas imagens, bem como do estatuto e significado das imagens produzidas, a saber, se coloca a questão da verdade e da utilidade da arte. Neste caminho, Rancière releva o problema do simulacro em Platão, ao afirmar que ele não submeteu a arte à política, uma vez que a arte para Platão não existe, e sim maneiras de fazer, existem artes.

E é entre elas que se traça uma linha divisória: existem artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências. Essas imitações, diferenciadas quanto à origem, o são em seguida quanto à destinação: pela maneira como as imagens do poema dão às crianças e aos espectadores cidadãos uma certa educação e se inscrevem na partilha das ocupações da cidade. É nesse sentido que falo do regime ético das imagens. Trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a “arte” de se individualizar enquanto tal (RANCIÈRE, 2009, p. 28-29)

O que parece que Rancière nos ocasiona é a oposição traçada por Platão entre *μίμησις* entendida como simulacro e *τέχνη*. No livro III de *Πολιτεία* [A república], Platão começa sua crítica à imitação no momento mesmo em que observa sua relação enraizada com a mentira e o erro. Trabalha, neste livro, a oposição entre a narrativa simples, que traria todo um discurso verdadeiro e útil, e a *μίμησις* – seja trágica, cômica ou epopeica – enquanto uma imitação mentirosa que se afastada dos critérios de utilidade para o bom funcionamento de sua cidade. Todavia, é no livro X que Platão delinea e relaciona mais especificamente a *μίμησις* com a noção de aparência. Ao afirmar a indissociável relação de ambas, Platão (2014, 598b) colocou a arte – tendo como escopo sua metafísica – a três pontos afastada da verdade e, por conseguinte, escreveu: “a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição”. Não à toa, Platão assimila o sofista, esse retórico de discursos floridos¹⁰, aos poetas imitadores que trazem a habilidade de falar sobre tudo sem dizer a verdade sobre nada. Como sabemos, uma das principais críticas platônicas aos sofistas e aos poetas imitadores é que ambos acreditam poder tratar de tudo, sem compreender especificamente as coisas, sem conhecê-las realmente, pois não são dotados de *τέχνη*. Neste sentido, Platão observa que tanto o sofista quanto o artista aliam-se à mentira por

¹⁰ Cf. o exórdio de *Ἀπολογία Σωκράτους*, quando Sócrates faz seu discurso de abertura opondo o discurso verdadeiro – o seu e, portanto, o discurso filosófico e simples – ao discurso que esconde a verdade – florido, sendo este o retórico e, sem dúvidas, também o poético.

não conheceram a coisa em si da qual falam e, por acreditarem tratar de múltiplos saberes, apenas podem proferir simulacros.

Sobre a famosa passagem do poeta chegando à cidade, no livro III de *Πολιτεία* [A república], Platão (2014, 398a) escreve:

Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir justamente com os seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-famos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-los-famos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas. Mas, para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulamos, quando tentávamos educar os militares.

Já em *Σοφιστής* [O sofista], lemos:

[...] quando um homem [o sofista] se nos apresenta dotado de múltiplos misteres, ainda que para designá-lo baste o nome de uma única arte, trata-se apenas de uma aparência, que não é uma aparência verdadeira, e que ela, evidentemente, só se impõe, a propósito de uma dada arte, porque não sabemos nela encontrar o centro em que todos esses misteres vêm unificar-se, ficando nós, dessa forma, obrigados a dar, a quem for assim dotado, vários nomes em lugar de um só? (PLATÃO, 1972, 232a).

Entre essas duas passagens, identificamos um problema em comum: a problematização do simulacro arraigado na multiplicidade da *μίμησις*. O simulacro traz à tona a problemática da verdade, uma vez que o poeta imitador, ao afastar-se da verdade, também afasta-se da capacidade de ser útil ao bom funcionamento da cidade, bem como da educação e formação do homem grego. Tanto o artista quanto o Sofista estão aproximados, para Platão, da mentira do tudo falar e, no momento em que a especificidade lhes escapa, no momento em que não são dotados de *τέχνη*, da arte e do ofício concernente ao *ἔθος*, tanto um quanto outro devem ser expulsos da cidade.

Platão, em *Σοφιστής* [O sofista], ressalta a existência do imitador irônico. Este ganha uma dupla definição: sendo aquele que utiliza de argumentos breves em reuniões particulares, fazendo seu interlocutor se contradizer e, o outro, capaz de praticar sua ironia em reuniões públicas, com longos discursos e diante de multidões. É a este último que Platão (1972, 268d) define como sofista:

Assim, esta arte de contradição que, pela parte irônica de uma arte fundada apenas sobre a opinião, faz parte da mimética e, pelo gênero que produz os simulacros, se prende à arte de criar imagens; esta porção, não divina mas humana, da arte de produção que, possuindo o discurso por domínio próprio, através dele produz suas ilusões, eis aquilo de que podemos dizer “que é a raça de sangue” do autêntico sofista.

Aqui Platão define o sofista ao relacioná-lo com a arte irônica de produzir imagens a partir da *δόξα*, da opinião do sujeito e de sua imaginação.¹¹ Ora, não seria inoportuno considerar que a arte da contradição está ligada ao próprio mundo do homem, seu mundo em sua imanência, enquanto, para Platão, a arte deveria estar num plano superior, lógico e formal, instaurado pelos plenos ideais para a condução de sua cidade. A ilusão aqui está relacionada, de pleno direito, à subjetividade daquele que profere um discurso ou daquele que cria uma imagem guiada pelo *πάθος*. Existe, para Platão, tanto por parte dos sofistas quanto dos artistas, um desprendimento de uma verdade ideal para uma submersão na dimensão humana, subjetiva e, por isso, opinativa – eis a arte de contradição: manifestar, a partir de si próprio, sua opinião afastada de uma dimensão outra; transformar em imagens ou discursos o que é propriamente humano ao invés de se apegar a algo outro, metafísico, à forma, ao divino ou ao ideal.

Da mesma forma, quando Platão expulsa os poetas da cidade, o faz não somente porque eles não seriam úteis para o desenvolvimento dela, mas também porque pregariam a discórdia, a contradição, instituindo costumes diferentes daqueles impostos pelos governantes filósofos.¹² Que a arte possa provocar certa revolta e certa ruptura, eis no que Platão já havia apostado. Tanto o sofista como o poeta são produtores de imagens que transgridem o estatuto da verdade e das leis da cidade a partir da própria dimensão do homem para instituir uma mudança que provocaria um corte, uma fissura destinada a subverter a ordem – a arte como perigo, uma arte que nasce do *πάθος*, uma arte interessada. Nesse sentido, a arte enquanto *τέχνη* não é produzida por artistas, pois ela é específica, determinada a criar, seja por imagens ou não, um regime baseado no *ἔθος* e, portanto, uma arte destinada à utilidade da comunidade na qual está inserida.

¹¹ Platão (1972, 264a), em *Σοφιστής* [O sofista], define a *δόξα* como o discurso que carrega tanto a verdade como a falsidade, e complementa: “quando, pois, isto se dá na alma, em pensamento, silenciosamente, haverá outra palavra para designá-lo além de opinião? [...] Quando, ao contrário, ela se apresenta, não mais espontaneamente, mas por intermédio da sensação, este estado de espírito poderá ser corretamente designado por imaginação”. A imaginação, para Platão, nada mais é do que um discurso (enquanto *δόξα*) que, levado pelo *πάθος*, produz imagens enquanto simulacros.

¹² Há de se notar em Platão (2014, 389c) que, para bem governar, os chefes da cidade podem fazer uso da mentira, embora este recurso não seja permitido para os artistas ou qualquer outro cidadão: “Portanto, se a alguém compete mentir, é aos chefes da cidade, por causa dos inimigos ou dos cidadãos, para benefício da cidade; todas as restantes pessoas não devem provar deste recurso”.

Arte que serve para formar – e não para perverter, como a do professor sofista –, arte que serve para mostrar a realidade e, com ela, ser útil – diferente do poeta de *μίμησις*.

É por isso que o artífice, para Platão, deve deter o conhecimento, não baseado na *φύσις*, mas na *τέχνη* para ser capaz de transmitir tal conhecimento. Esse saber técnico pressupõe não um conhecimento meramente empírico, mas um saber baseado no *λόγος*, isto é, tendo o *εἶδος* como mediador do próprio saber, como também da *τέχνη*. O indivíduo não pode captar só a forma como também deter a *τέχνη* para poder concretizá-la e transmiti-la. Em suma, o artífice deve ser capaz de deter o *εἶδος* e, por meio da *τέχνη*, de executá-lo ou transmiti-lo via *λόγος*. Por isso, Platão pode opor *τέχνη* e *μίμησις*, uma vez que a primeira se encontra ligada a todo um fundamento epistêmico e ao *εἶδος*, enquanto a *μίμησις*, a arte da contradição, encontra-se filiada à atividade da mera aparência, pois se relaciona ao que é imanente ao próprio homem – aos perigos que podem advir de suas contradições e suas paixões. Se a verdade, para Platão, é inata ao homem, o homem, em sua dimensão mundana, deve se afastar desta mundanidade para encontrar a dita verdade. E a arte, em seu perigo, ao colocar a existência do homem em questão, em todas as suas contradições, gera o perigo para uma cidade já estruturada. É por isso que a maior acusação de Platão contra a poesia não é simplesmente seu afastamento da verdade, mas o perigo que lhe é inerente, sua vitalidade transgressiva, seu poder destruidor: “contudo, não é essa a maior acusação que fazemos à poesia [sobre ela estar a três pontos afastada da verdade]: mas o dano que ela pode causar até nas pessoas honestas, com exceção de um escassíssimo número, isso que é o grande perigo” (PLATÃO, 2014, 605c).

Portanto, devemos compreender o regime ético das imagens, trabalhado por Rancière, como o regime que detém a *τέχνη* e se destine a representar o ser mesmo das imagens, longe de suas contradições e inconstâncias. Imagens que devem estar relacionadas às suas origens, a um valor metafísico, ao seu teor de verdade e sua destinação; também se trata de saber como estas imagens relacionam-se ao *ἔθος* e, por isso, a arte não pode estar submetida ao crivo de uma especulação meramente humana – sob o risco de instaurar o perigo e desestruturar a própria cidade –, ao contrário, deve estar ligada à coletividade, à maneira de ser dos indivíduos.

No regime poético (ou representativo) das artes, Rancière trabalha a relação entre *ποίησις/μίμησις*. Ancorado na elaboração aristotélica de *μίμησις*, Rancière escreve que o princípio mimético não é um princípio normativo que impõe à arte fazer cópias perecidas de seus modelos, mas, diferentemente da concepção platônica, é um princípio pragmático que isola certas artes particulares para executarem coisas específicas, ou seja, imitações. Sobre esse regime, Rancière (2009, p. 30-31) escreve:

Tais imitações não se enquadram nem na verificação habitual dos produtos das artes por meio de seu uso, nem na legislação da verdade sobre os discursos e imagens. [...] É o *feito* do poema, a fabricação de uma intriga que orchestra ações representando homens agindo, que importa, em detrimento do *ser* da imagem, cópia interrogada sobre seu modelo. [...] Um princípio de delimitação externa de um domínio consistente de imitações é, portanto, ao mesmo tempo, um princípio normativo de inclusão. Ele se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas.

Traça-se aqui todo um caráter normatizador de valores e categorias, entre aquilo que pode ou não ser representável, entre as distinções de gêneros em função do que é representável, toda uma delimitação dos temas a serem representados e, por via destes, critérios de correspondência e conveniência, de distinção e comparação, entre outros. Portanto, regime *poético* porque, segundo Rancière, forma-se no interior de uma classificação das maneiras de se fazer e, por conseguinte, permite definir maneiras de fazer e de apreciar imitações consideradas boas. *Representativo*, pois a partir desta noção é que se organizam as maneiras de fazer, ver e julgar. Trata-se, como se evidencia, de um regime de visibilidade das artes, segundo o qual as julgamos a partir dos gêneros, temas, critérios, entre outros.

Paulo Pinheiro (2015, p. 8) comenta que a *Περὶ ποιητικῆς* de Aristóteles “não deve se confundir, ao menos *in extremo*, com a questão ética, que um autor como Platão certamente privilegiaria”. O que interessa a Aristóteles, diferente de Platão, é entender a utilização artística de *μίμησις*. É a isso que o estagirita nos chama a atenção quando difere a poesia da história:

A tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa, mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere,

de preferência, ao universal; a história, ao particular (ARISTÓTELES, 2015, 1451a35 - 1451b).

Percebe-se que Aristóteles entende que a produção mimética não se confunde com os fatos e os eventos particulares da vida de determinado indivíduo, porém, por outro lado, suscita a possibilidade, a verossimilhança ou a probabilidade. Isto porque, diferentemente da história, a poética para Aristóteles nos parece ser criação, e, enquanto tal, ela se torna mais filosófica uma vez que entra num território do não ocorrido. Escreve o estagirita: “Ora, as coisas que não ocorreram, nós ainda não acreditamos que sejam possíveis, pois não teriam acontecido se fossem impossíveis” (ARISTÓTELES, 2015, 1451b15). Contudo não nos enganemos, Aristóteles está longe de fornecer uma liberdade criadora ao poeta, ao contrário, se a poesia não é particular, e sim universal, só pode sê-lo submetida a um regime quase matemático, quando a verossimilhança da poesia não se confunda com a liberdade da criação, mas com a probabilidade do que pode acontecer, “pois é poeta em virtude da *μίμησις* e porque elabora a mimese de ações”, e, “então, mesmo quando compõe uma função de eventos que de fato ocorreram, nem por isso é menos poeta; pois nada impede que certos eventos, tendo de fato ocorrido, sejam de tal natureza que é verossímil [e possível] que tenham ocorrido” (ARISTÓTELES, 2015, 1451b25-30). Aristóteles retira o eixo historicista da poética ao afirmar o caráter necessário e verossímil da poesia, a presença de um *τελος* para a ação representada.

Se Aristóteles não se preocupa mais com a verdade no que se refere à poesia, ainda assim ele não deixa de submeter o regime representativo ao regime pragmático da *μίμησις* que permite agrupar, separar, delimitar, normalizar artes específicas para serem consideradas boas ou ruins – temos aqui o juízo estético aristotélico cuja *μίμησις* “tem por finalidade não apenas a ação conduzida a seu termo, mas também os acontecimentos que suscitam o pavor e a compaixão” (ARISTÓTELES, 2015, 1452a). Alcançado esse *τελος*, “segue-se que os enredos desse tipo são necessariamente os mais belos” (ARISTÓTELES, 2015, 1452a).

A esses dois regimes, contrapõem-se o regime *estético*. Rancièr nomeia estético porque aqui não se remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores da arte ou, se quisermos, dos ajuizadores da arte, mas se remete ao modo de

ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos ou, nas palavras de Rancière (2009, p.32):

No regime estético das artes, as coisas das artes são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do intencional etc. Essa ideia de um sensível tornado estranho a si mesmo, sede de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo, é o núcleo invariável das identificações da arte que configuram originalmente o pensamento estético.

Rancière entende o regime *estético* como aquele que identifica a arte no singular e a desobriga de toda e qualquer hierarquias de temas, regras específicas, gêneros, dentre outros. O pensamento heterogêneo, em sua força e potência, só pode se instaurar por um rompimento, uma cisão entre o sujeito e os valores sociais e metafísicos que o cercam e o antecedem e, por isso, torna-se estranho a si mesmo. Ou, nas palavras de Rancière (2009, p. 34): “Ele afirma que a absoluta singularidade da arte destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia pelas quais a vida se forma a si mesma”. Esse momento *estético* é – como um acontecimento eminentemente moderno – o momento de abertura de uma ruptura num duplo sentido: rompimento com a noção de *μίμησις* clássica e rompimento com a noção de representação. Não estamos aqui, como se vê, distante da noção *anticultural* suscitada por Foucault. Ora, a partir da modernidade, e mais especificamente no início do século XIX, observa-se a decadência, no campo estético, das visibilidades aristotélicas e das fundamentações platônicas no que compete às experiências estéticas.

Diante disso, não tardaríamos a assimilar a arte interessada de Artaud e Nietzsche, ao “regime *estético*” de Rancière e à noção de *anticultural* de Foucault. Esta maior dispersão da noção de arte pode ser encarada como uma nova configuração da experiência artística do século XIX. Assim, quando entendemos a arte como arte interessada ou como regime estético ou arte *anticultural*, estamos nos distanciando de definir a arte a partir de algo externo a ela própria, como o espectador kantiano, e a compreendendo em sua inseparabilidade com a vida: passamos aqui da reflexão e da contemplação, para uma *experiência estética* que se enraíza na própria vida. Neste amálgama, encontramos convergindo tantas noções: *anticultural* (a vida de artista e a redução elementar da existência) de Foucault; *regime estético* (esta potência ontológica que pertence à própria arte e, ao mesmo tempo, torna-se estranha a si mesma) de

Rancière; *arte interessada* (arte enquanto perigosa, seja para o artista como para a sociedade) de Artaud e Nietzsche; *experiência-limite* de Blanchot; *experiência interior* de Bataille.¹³

Recapitulemos: a arte, a partir do século XIX, deixa de ter sua definição a partir do espectador desinteressado para se situar no artista interessado. Por esse ângulo, desloca-se o entendimento de que a arte é definida a partir de um juízo estético que lhe é exterior para entendê-la em sua inseparabilidade com a própria vida: uma *experiência estética* essencialmente anticultural, combativa, interessada, que coloca os valores e o próprio homem em questão, uma experiência perigosa. Essa experiência distancia-se da calmaria das formas e dos padrões platônicos e aristotélicos, tanto no que compete à verdade metafísica que precede o homem, como no *τελος* que ela deve buscar, ou, ainda, nas normas e valores que ela deve seguir. Nessa nova experiência que se configura, a própria identidade do artista é colocada em questão e o regime cultural estabelecido em xeque, juntamente com os cânones estéticos e os valores sociais.

Instaura-se uma experiência singular, daquilo que Artaud já chamava nossa atenção e, antes dele, Nietzsche e Baudelaire – uma experiência perigosa que destitui os valores absolutos (seja de beleza, bondade, harmonia, simetria ou perfeição) a partir de sua forma marginal e combativa; experiência que coloca em risco a vida em seu estranhamento do mundo circundado e pela verdade desencadeada a partir da própria vida do homem; experiência que coloca a vida em questão, para transformá-la, modificá-la, expandi-la, criá-la, tornando-a estranha a si mesma. E, agora, poderíamos voltar à ideia lembrada por Agamben (2012, p. 24) de que “a arte é algo tão fundamentalmente perigosa não apenas para quem a produz, mas também para a sociedade”. E isso só corrobora que essa nova *experiência estética* coloca em risco o sujeito ao transformá-lo e, ao mesmo tempo, uma cultura ao subvertê-la.

Todavia, em decorrência à decadência dos valores aristotélicos e platônicos, temos um crescente descredenciamento da experiência artística, logo que a arte começa a perder seu posto mais alto que mantinha até então e, como não poderíamos deixar de notar em nossa história, a periculosidade dessa arte foi tomada por uma profunda crítica – seja social, literária, filosófica ou mesmo psicopatológica. No entanto, concomitante a

¹³ Em *L'entretien infini [A conversa infinita]*, refletindo sobre Bataille, Blanchot (2007, p.185) escreve que “A experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão. Essa decisão que compromete todo ser exprime a impossibilidade de jamais deter-se em qualquer consolação ou em qualquer verdade que seja, nem nos interesses ou nos resultados da ação, nem nas certezas do saber e da crença”. Isso se alinha completamente com a forma que Bataille trabalha a *experiência interior*.

essas críticas, na aurora do século XIX, foi necessário à arte perder sua auréola, seu posto mais alto e encontrar-se agora na lama, no crepúsculo que apaga a luz: como algo elevado, a arte permanecerá para o homem Europeu como coisa de uma história passada. É com Hegel, ou, no mínimo, no momento histórico que lhe é contemporâneo, que a arte começa a perder, sob os olhares mais metafísicos, seu ideal de belo e de verdadeira – uma vez que ela se afasta do *ἔθος*, visto que ela se estabelece como *experiência estética*. Para entendermos um dos motivos que essa mudança de paradigma estético causou aos olhos mais filosóficos, será necessário perceber o impacto que a noção de “fim da arte” alcançou através das palavras de Hegel e, em seguida, entender que o descredenciamento da arte instaura-se justamente por ela se ligar à esfera do homem, de seus desejos, de sua finitude, de sua subjetividade. Hegel pode ser colocado, para fins pedagógicos, no limite do que podemos entender por essa nova experiência estética do século XIX.¹⁴

¹⁴ Interessante observar que a utilização de Hegel também se justifica por seu pensamento sobre a arte ter como ponto de partida a conciliação entre o platonismo e o aristotelismo, como o mesmo atesta em sua introdução de seus *Vorlesungen über die Ästhetik [Cursos de estética]*: “O conceito filosófico de belo, para apenas indicar previamente sua verdadeira natureza, deve conter em si mesmo mediados os dois extremos indicados [o ideal platônico e o empírico aristotélico], na medida em que reúne a universalidade metafísica com a determinidade da particularidade real” (HEGEL, 2001, I, p. 45). Sobre essa conciliação, Márcia Cristina Ferreira Gonçalves (2001, p. 69-70) comenta que “Hegel – que muitas vezes foi acusado de construir sua teoria estética sobre o caráter metafísico idealista abstrato – acredita ter superado essa abstração na medida em que nega totalmente o conceito abstrato de belo, mas na medida em que conserva sua universalidade e idealidade em sua concepção de belo ideal, unificando-o, contudo, ao conceito empírico ou histórico de desenvolvimento da arte. [...] O conceito hegeliano de belo ideal não tem mais o caráter puramente lógico-metafísico, como a ideia platônica, pois, em sua própria conceitualidade, abre já a possibilidade para a conciliação com uma concepção empírica da arte do tipo aristotélica”. Diante disso, não seria inoportuno pensar aqui que a noção de “fim arte” possa também ser esclarecida no pensamento hegeliano na medida em que a arte do século XIX se instaura como um limite das categorias platônicas e aristotélicas que, para Hegel, eram essenciais pelo menos para se pensar a natureza do belo artístico.

1.3 O LIMITE DA ARTE OU A SUBJETIVIDADE DO ARTISTA

Agamben, ao nos lembrar do embate que chega até Platão entre filosofia e poesia, coloca – em linhas gerais – um segundo momento desse divórcio (é sua essa expressão): “é provável que o segundo evento fundamental, depois do banimento platônico, deveria ser identificado naquilo que Hegel escreve sobre a arte na primeira parte das suas *Lições de estética*” (AGAMBEN, 2012, p. 93). O autor retoma, em linhas gerais, as ambiguidades hegelianas em relação à arte, definindo ora como tendo um “alto posto”, ora “como coisa do passado”. É como se Hegel, na aurora do século XIX, retomasse aqui – tal como Platão o fez – a separação entre filosofia e poesia e, por fim, na busca do verdadeiro conhecimento, esse conhecimento absoluto do espírito, só pudesse ser alcançada pela filosofia e não pela arte (como a poesia, no caso platônico).¹⁵

Sobre esse evento, Agamben (2012, p. 94) ainda afirma que “é comum esquivar esse juízo de Hegel, objetando que desde a época em que ele escrevia seu elogio fúnebre, a arte produziu inumeráveis obras-primas e assistimos ao nascimento de outros tantos movimentos estéticos”, e ainda que, ao lembrar que Heidegger retomou os problemas entre arte e filosofia, não deveríamos tomar a reflexão hegeliana sobre a arte de maneira superficial.

Essa superficialidade consiste justamente em não lembrar que Hegel nunca pronunciou a noção de “fim da arte” – expressão nunca utilizada por Hegel em seus cursos¹⁶ – e, portanto, que ele não instituiu a morte da arte, ao contrário, pensou a arte de modo mais elevado possível, “a partir da sua autossuperação”. Agamben (2012, p. 95) ainda escreve que o juízo de Hegel não é “um puro e simples elogio fúnebre, mas uma meditação sobre o problema da arte no limite extremo do seu destino, quando ela se desprende de si mesma para se mover no puro nada, suspensa em um tipo de limbo diáfano entre o não-ser-mais e o seu não-ser-mais-ainda”. Agamben, para dar conta

¹⁵ Hegel (2001, I, p. 283) não só escreve que a “filosofia não é necessária” para o artista e que pensar filosoficamente é uma atividade oposta à arte, bem como, em seu prefácio de *Phänomenologie des Geistes* [A fenomenologia do espírito], que “não é difícil ver em nosso tempo é um tempo de nascimento e trânsito para uma nova época. O espírito rompeu com o mundo de seu ser-aí e de seu representar, que até hoje durou; está a ponto de submergi-lo no passado, e se entrega à tarefa de transformação. Certamente o espírito nunca está em repouso, mas sempre tomado por um movimento para frente” (HEGEL, 2005, p. 31). Nesta citação já se observa o valor que Hegel atribuiu à filosofia em seu tempo para elevar o espírito e colocá-lo em processo de sua auto-realização, sendo que o tempo da religião e da arte já se passou.

¹⁶ A expressão nunca foi literalmente utilizada por Hegel em seus cursos, tendo seu nome batizado por comentaristas de Hegel. Apenas podemos identificá-la a partir de algumas afirmações de Hegel. Vamos rastrear essas afirmações e pensá-las em seguida.

dessa *autossuperação* da qual Hegel faz menção em seus cursos, nos dá sua leitura muito particular de Hegel e, por isso, um olhar que só poderia vir a partir de um afastamento histórico e que lhe pertence.¹⁷

O que Agamben deixou de comentar é que antes mesmo de Nietzsche ter submetido Kant a sua crítica radical no que diz respeito à arte desinteressada, Hegel já tinha observado a falência da arte interessada através da *Kritik der urteilkraft* e, o próprio Hegel, vendo que em sua época a arte já não mais representava o interesse do espírito,¹⁸ foi levado pelo argumento kantiano.

Na introdução de seus *Vorlesungen über die Ästhetik* [*Cursos de estética*], Hegel (2001, I, p. 35) afirma:

Seja como for, o fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontravam; uma satisfação que se mostrava intimamente associada à arte, pelo menos no tocante à religião. Os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram. A cultura [*bildung*] da reflexão, própria de nossa vida contemporânea, faz com que nossa carência esteja, ao mesmo tempo, em manter pontos de vistas universais e em regular o particular segundo eles, seja no que se refere à vontade seja no que se refere ao juízo, de tal modo que, para nós, as Formas, leis, deveres, direitos e máximas, enquanto universais, devem valer como razões de determinação e ser o principal governante. Mas para o interesse artístico bem como para a produção de obras de arte exige-se antes, em termos gerais, *uma vitalidade*, na qual a universalidade não está presente como norma e máxima; pelo contrário, age em uníssono com o ânimo e o sentimento. É o mesmo que ocorre com a fantasia, que contém o universal e o racional unidos com um fenômeno concreto sensível. Por esta razão, o estado de coisas da nossa época não é favorável à arte. Mesmo o artista mais experiente não escapa desta situação. Ele não é apenas induzido e incitado a introduzir mais pensamentos em seus trabalhos mediante reflexões que em torno dele se manifestam e pelo hábito universal de enunciar opiniões e juízos sobre a arte. Pelo contrário, a natureza de toda a cultura [*Bildung*] espiritual faz com que esteja justamente no centro desse mundo reflexivo e de suas relações. Ele não poderia abstrair-lo por vontade e decisão pessoais; nem por meio de uma educação específica ou de um distanciamento das relações humanas fabricar e formar uma solidão particular, restauradora do que se perdeu (*grifo nosso*).

¹⁷ Sobre a questão da *autosuperação* ou da superação da arte sobre si mesma, basta lembramos o que o próprio Hegel (2014, II, p. 342) diz: “Por fim, o humor superou novamente a fusão do conteúdo com tal caráter limitado específico, humor que soube fazer valer vacilar e solucionar toda determinidade e, desse modo, deixou a arte ultrapassar sobre si mesma. Nesse ultrapassar da arte sobre si mesma, todavia, ela é igualmente um recuar do ser humano sobre si mesmo”. E, neste momento, Hegel dispara sua crítica ao humor subjetivo que, segundo ele, essa “autossuperação” nada mais é do que um “recuar”, e o humor pode então se avizinhar da arte simbólica (que, para Hegel, é entendida como pré-arte, arte sem conteúdo): “o humorístico por assim dizer retorna ao simbólico, onde igualmente o significado e a forma estão separados; com a ressalva de que agora é a subjetividade do poeta que dispõe da matéria e do significado, e os alinha numa ordem estranha” (HEGEL, 2014, II, p. 336-337). Desta forma, é insustentável colocar que Hegel, nesse limiar do que podemos entender por “fim da arte”, encontrou aí seu aspecto mais elevado. Essa nova manifestação artística que o próprio Hegel está a combater entra em desacordo com seu sistema histórico-metafísico.

¹⁸ Entenda-se aqui espírito ou humanidade rumo ao reconhecimento do absoluto.

Ante essa citação, basta lembrarmos brevemente do § 8 da *Kritik der urteilkraft* para entendermos então as críticas endereçadas a Kant – uma vez que Hegel se abstém de citá-lo diretamente. Kant, ao considerar possíveis juízos universais estéticos, remete-se ao juízo de gosto da reflexão. Este se opõe tanto à universalidade lógica quanto à validade universal determinante, uma vez que os juízos estéticos reflexionantes têm validade universal subjetiva e não são fundados em conceitos ou em juízos sintéticos *a priori*, mas através do sentido de prazer desinteressado que, enquanto um juízo reflexionante em que nada é postulado, “crê ter em seu favor uma *allgemeine stimme* [voz universal] e reivindica a adesão a qualquer um” (KANT, 2012/2015, §8). Voz universal com vista ao desinteresse e sem mediação de conceito. Como esta é possível? Logo abaixo, Kant (2012/2015, §8) traz um esclarecimento: “a *allgemeine stimme* [voz universal] é, portanto, somente uma ideia (em que ela se baseia não será ainda investigado aqui)”.

Evidencia-se que Kant não nos responde quanto ao fundamento da ideia de universalidade de beleza, mas a pressupõe. Não obstante, nos interessa observar que a visão kantiana de arte, enquanto universalidade do juízo do espectador desinteressado, cada vez mais começa a ganhar corpo e, para Hegel, a arte, ao perder sua vitalidade de outras épocas, tornou-se desinteressada e, por isso mesmo, também se tornou objeto de reflexão e de especulação filosófica. Artaud, em *Le théâtre et son double*, já alerta da antiga vitalidade do teatro (como bem poderíamos pensar da arte em geral) ao lembrar de como Santo Agostinho assemelhou a ação da peste a do teatro.¹⁹ Embora de forma diferente, Hegel não pode deixar de notar que, em sua época, e graças a uma mentalidade a partir da estética kantiana, a arte já não encontra mais aquela vitalidade de outrora, a saber, “a arte é e *permanecerá* para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado” (HEGEL, 2001, p. 35, *grifos nosso*).

¹⁹ Artaud (1978, IV, p. 25-26) escreve que “Santo Agostinho, em *A cidade de Deus*, acusou essa similitude de ação entre a peste que mata sem destruir os órgãos e o teatro que, sem matar, provoca no espírito não apenas de um indivíduo, mas de um povo, as mais misteriosas alterações. ‘Sabeis’, diz ele, ‘vós que o ignorais, que esses jogos cênicos, espetáculos de torpezas, não foram estabelecidos em Roma pelos vícios dos homens, mas pela ordem de vosso deus. Seria mais razoável prestar honras divinas a Cipião do que a deuses semelhantes; certamente, eles não valiam o pontífice que tinham!... Para apaziguar a peste que matava os corpos, vossos deuses reclamaram em sua honra esses jogos cênicos [...], pois a astúcia dos Espíritos maus, prevendo que o contágio cessaria nos corpos, aproveitou alegremente a ocasião para introduzir um flagelo muito mais perigoso, pois não atacava os corpos, mas aos costumes”. Claro que esta vitalidade de arte se aproxima muito mais da arte dionisíaca de Nietzsche, do que da arte ideal para Hegel.

Com a decaída a vitalidade da arte, Hegel entende que ela não se destina mais às necessidades espirituais, a saber, a arte não mais se encontra na alta posição que eleva o espírito em sua caminhada histórica, necessária e lógica, para sua efetivação e realização, ao contrário, a arte agora nos abre uma carência. Esta, segundo Hegel, é justamente a carência artística que ficou relegada à cultura da reflexão, própria da tentativa kantiana de universalidade os juízos estéticos reflexionantes. Ora, é o próprio Hegel que afirma, na citação acima exposta, que em sua época o interesse artístico perdeu sua vitalidade e “mesmo o artista mais experiente não escapa desta situação”, desta cultura da reflexão sobre a arte. Percebe-se com que tamanha consciência o próprio Hegel já observou, antes mesmo de Nietzsche, a mudança de uma arte interessada, com uma vitalidade tal que era tratada como um bem supremo na medida em que brotava do próprio espírito, de sua verdade e de sua liberdade e se configurava por sua marcha rumo ao espírito absoluto, para uma nova configuração artística que, segundo o diagnóstico de Hegel (2001, I, p. 34), fica presa à cultura da reflexão: “o pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte”. Isto, em termos hegelianos, significa dizer que a arte, para a humanidade, para sua época, para seu povo, não mais contribuirá para a elevação e efetivação do espírito na história. E eis que o próprio Hegel, ao fazer tamanho diagnóstico, só pode mergulhar ainda mais nele e, paradoxalmente, acompanhar a empreitada de Kant que ele mesmo criticou, dar passos largos dentro da cultura da reflexão. Isto se confirma quando Hegel (2001, I, p. 35) especifica o seu interesse para com a arte: “A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecimento cientificamente o que é a arte”. Agora a arte não é possível a partir de sua vitalidade, mas só é possível a partir de uma reflexão que lhe é exterior.

O grande empreendimento de Hegel é refletir de como a arte se desenvolveu ao longo do processo histórico, colaborando para o devir dialético, para o processo constitutivo da realidade. Porém, diante da carência de sua época e diante da marcha kantiana frente ao ajuizamento do belo, o que resta agora a Hegel é se submeter à cultura da reflexão e pensar a arte fora da própria arte, ou seja, sem a vitalidade que ela trazia consigo em épocas precedentes, como o mesmo afirma – pensar a arte do ponto de vista do filósofo, através de uma ciência da arte. Soma-se a isto que não é só o filósofo que apreende a arte cientificamente, mas o próprio artista, segundo Hegel, que não conseguiria fugir à cultura da reflexão ao criar uma obra de arte, isto é, nem mesmo

o artista seria capaz de uma experiência com tamanha vitalidade estética, uma vez que suas visões particulares estão fadadas aos juízos e opiniões universais sobre a arte.

A necessidade de elaborar uma ciência da arte (ou filosofia da arte) não pode nos passar despercebida, uma vez que Hegel se coloca na posição de filósofo e, de forma inafiançável, opõe arte e filosofia: “não se deve dizer que o artista deve apreender na Forma de pensamentos *filosóficos* o verdadeiro de todas as coisas, o qual constitui a base universal tanto na religião quanto na filosofia. A Filosofia não lhe é necessária, e se ele pensa de modo filosófico realiza uma atividade justamente oposta à arte, no que se refere à Forma do saber” (HEGEL, 2001, I, p. 283). Neste momento, apresentam-se dois pontos principais: a) para a arte ter sua vitalidade própria, o artista não precisa da filosofia (cultura da reflexão); b) uma vez separadas, cabe-nos perguntar se a crítica à cultura da reflexão sobre a arte, tendo seu grande representante Kant, não se prolongaria com Hegel, no momento mesmo em que está disposto e empreender uma leitura científica da arte, ou seja, uma reflexão histórica-filosófica sobre a arte, visto que, para Hegel, a arte *é e permanecerá* como uma coisa do passado. Se não é mais possível a arte enquanto manifestação suprema do espírito, se ela encontra-se relegada ao passado, então o que nos restaria senão uma reflexão sobre a arte do passado, de quando ela detinha seu mais alto grau e vinculava-se com a sua mais alta realização metafísica ou uma reflexão sobre seu destino mesmo, isto é, seu próprio declínio e, portanto, seu próprio limiar.

Se é correto afirmar que a noção de “fim da arte” em Hegel está ligada com o surgimento da cultura da reflexão estética, não é menos verdadeiro afirmar que outro ponto essencial que nos permite falar em “fim da arte” é justamente a questão da ironia romântica, tal como se apresenta nos *Vorlesungen über die Ästhetik*. Antes de entrarmos leitura de Hegel sobre a ironia, vamos rapidamente perpassar a forma como o filósofo compreendeu a arte romântica.²⁰

No segundo tomo de seus cursos, Hegel, depois de tratar detidamente das formas de arte simbólica²¹ e clássica,²² reteve-se nas formas de arte romântica. Em seus

²⁰ Arte romântica não pode ser confundido com o romantismo alemão, como se verá.

²¹ *Grosso modo*, podemos entender o simbólico, nos *Vorlesungen über die Ästhetik*, reduzido à arte simbólica ou a arte do oriente. Hegel entende a arte simbólica como aparição inferior e, portanto, não bela, em oposição à bela arte clássica dos gregos. Para o filósofo, a arte simbólica traz tanto uma inadequação entre forma e conteúdo, quanto uma apreensão imediata do objeto simbólico apenas em sua exterioridade, o que causa uma exacerbada objetividade, uma materialidade sensível sobre a interioridade do significado. Esta objetividade leva Hegel definir a arte simbólica como uma forma imperfeita, uma vez que ela se mostra uma forma demasiadamente imediata e contingente. Sobre o desenvolvimento de simbólico no pensamento de Hegel, cf. Jeong-Im Know. “Die metamorphosen der ‘symbolischen

Vorlesungen über die Ästhetik [Cursos de estética], vemos um claro declínio no que diz respeito à arte romântica. Hegel divide a arte romântica em três fases: em seu apogeu, como *círculo religioso*; seguido da *cavalaria* e; por fim, como *autonomia formal das particularidades individuais*. Destas três formas de arte romântica, evidencia-se para Hegel um deslocamento relacionado a um afastamento das universalidades necessárias para a realização do espírito, no que diz respeito ao conhecimento e ao conceito em sua efetividade.

Que Hegel rompeu com a mera *μίμησις* da arte e, deste modo, pode colocar a subjetividade da arte moderna em primeiro plano, isso é algo que acompanhará a arte moderna e ditará seu destino durante o século XIX. Mas se Hegel subjetivou a arte, essa subjetividade, livre e infinita, só pode assim se realizar e ter seu valor por ainda estar ligada a um plano superior, metafísico, valorativo, em suma, estar ligada a Deus e a toda a temática religiosa que de certa forma justifica, sustenta e conduz essa liberdade subjetiva:

Na medida em que o sujeito efetivo é desse modo o fenômeno de Deus, a arte adquire apenas agora o direito mais elevado de empregar a forma humana e o modo da exterioridade em geral para a expressão do absoluto, embora a nova tarefa da arte apenas possa consistir em levar à intuição, nesta forma, não a submersão do interior na corporalidade exterior, mas, inversamente, a retomada do interior em si mesmo, a consciência espiritual de Deus no sujeito (HEGEL, 2014, II, p. 254).

Aqui Hegel submete a subjetividade à divindade. Se num primeiro momento Hegel opôs o belo artístico ao belo natural²³, colocando a subjetividade como superior à

kunstform””. In Annemarie Gethmann-Siefert. *Phänomen versus System*. Bonn: Beiheft 34, 1992. Sobre a diferença entre o conceito hegeliano e o conceito romântico de simbólico (Solger, Goethe, Schelling, Schlegel), cf. Márcia Cristina Ferreira Gonçalves. “A idealização imperfeita do sensível pela arte simbólica”. In. *O belo e o destino*. São Paulo: Loyola, 2001.

²² “O ponto central da arte é constituído pela união, que é fechada em si mesma para a totalidade livre, entre o Conteúdo e a forma simplesmente adequada a ele. Esta realidade coincidente com o conceito do belo, à qual em vão aspirava a Forma de arte simbólica, conduz primeiramente a *arte clássica* à aparição [*Erscheinung*]” (HEGEL, 2014, II, p. 157). É assim que Hegel define, sumariamente, a arte clássica, como aquela que traz um equilíbrio perfeito entre conteúdo e forma e, portanto, alcança sua completude e um grau elevado, dado que o espiritual atravessa, neste momento, completamente seu fenômeno exterior, idealizando o natural e tornando-o adequado ao espírito. Hegel (2014, II, p. 351), desta forma, coloca a arte clássica no mais alto posto por sua harmonia e união: “a arte clássica foi a exposição do ideal mais adequada ao conceito, a completude do reino da beleza. Algo mais belo não pode haver e não haverá mais”. Vê aqui, nas palavras do filósofo, o início da decadência da arte, que irá se instaurar no desenvolvimento da arte romântica.

²³ Essa oposição pode ser conferida no vol. I dos *Vorlesungen über die Ästhetik [Cursos de estética]*, quando Hegel (2001, I, p. 28, *grifos do autor*) afirma a superioridade do belo artístico sobre o belo natural: “O belo artístico está acima da natureza. Pois a beleza artística é a beleza *nascida e renascida do espírito* e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocados acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza”. Sob esta definição, Hegel traça um

natureza ou, em outras palavras, a interioridade espiritual em oposição à exterioridade do mundo natural, no momento seguinte essa oposição só se sustenta pelas dicotomias entre os valores superiores (universal, absoluto, eterno), de um lado, e os valores mundanos (particular, fragmentário, finito), do outro lado. Assim, por mais que a sustentação do pensamento hegeliano parta do processo dialético (que relaciona o acontecimento e o conceitual), há uma clara valorização da arte através da subjetividade absoluta, cujas categorias relacionadas se amparam em Deus: “na medida em que é Deus – igualmente em si mesmo universal – que aparece na existência humana, esta realidade não está limitada à existência singular, imediata na forma de Cristo, mas se desdobra na totalidade da humanidade, na qual o espírito de Deus se faz presente e permanece nesta efetividade em unidade consigo mesmo” (HEGEL, 2014, II, p. 256).

Destarte, o que garante a verdade da obra de arte em Hegel, bem como sua própria aparição e efetivação, é a superação do individual pelo universal, o sobrepujar da negatividade que toma o homem em seu corpo transitório, efêmero e peregrino, para a positividade do espírito eterno, absoluto e infinito. Nessa perspectiva, a verdade é estabelecida através da figura de Deus, não como exterior, mas como interior no próprio espírito, sua essência, a consciência de um ser-em-si mesmo ou um intuir-se a si mesmo.

Todo o processo dialético resulta então numa recusa de si mesmo enquanto ser finito, e essa recusa que é sacrifício de si mesmo, em síntese, faz surgir a verdadeira efetividade,

pois assim como Deus inicialmente elimina de si mesmo a efetividade finita, também o ser humano finito, que começa a partir de si fora do reino divino, recebe a tarefa de se elevar a Deus, de afastar de si o finito, de livrar-se da nulidade e, por meio desta morte de sua efetividade imediata, tornar-se o que Deus fez objetivamente em sua aparição, enquanto ser humano, como a verdadeira efetividade (HEGEL, 2014, I, p. 257).

A subjetividade abarca aqui todo o infinito sofrimento desse processo e desse sacrifício. Que a subjetividade parta da finitude, apenas é o primeiro passo para a universalidade e verdade. Ao se reconhecer como finita e imediata, a consciência subjetiva deve apagar, deve negar a si mesma, para, doravante, encontrar em si mesma Deus, garantindo assim a objetividade e universalidade do espírito. Evidencia-se, nesse processo, a importância da negatividade e da morte como negação do negativo; a

deslocamento importante que possibilitou o destino da obra de arte: agora a produção artística não é fruto de uma força natural, mas é produto da própria subjetividade humana.

dialética enquanto síntese, harmonização final entre a tese e a antítese, entre o universal e o particular, só pode ocorrer a partir dessa superação – ou negação – do negativo, pela morte que põe fim ao sujeito natural e finito e suscita o absoluto. É este o procedimento de Hegel em o *Círculo religioso*:

Na arte romântica, em contrapartida, a morte é apenas um morrer da alma natural e da subjetividade finita, um morrer que apenas se relaciona negativamente contra o que é em si mesmo negativo, que suspende o que é nulo e, desse modo, medeia a libertação do espírito de sua finitude e cisão, assim como a reconciliação espiritual do sujeito com o absoluto (HEGEL, 2014, II, p. 258).

No *círculo religioso* da arte romântica, a morte ganha o significado de negação, sendo ela a própria negação do que é negativo. Ao negar o negativo, a morte se transforma justamente na afirmação – ou, como quer Hegel, encarnação²⁴ – do espírito absoluto, afastando-se da mera naturalidade e finitude que lhe é inadequada. É por meio da morte da existência [*Existenz*] negativa que o espírito pode aparecer em toda sua liberdade, felicidade e satisfação, em sua existência [*Dasein*] afirmativa e reconciliadora. Conquistado o mundo absoluto, o espírito pode então tomar como objeto de sua reflexão tanto a finitude quanto a natureza, mas apenas como lhe sendo exterior e negativo. Eis o núcleo ordenador da obra de arte no primeiro momento da arte romântica.

Se no *círculo religioso* “o princípio da subjetividade em si mesma finita tem como conteúdo da fé e da arte o absoluto mesmo, o espírito de Deus” (HEGEL, 2014, II, p. 287), na *Cavalaria* o sujeito é pleno por si mesmo enquanto singularidade em si mesma infinita e o conteúdo da arte não se encontra tão somente na esfera religiosa, mas em valores universais mundanos: honra subjetiva, amor e fidelidade. Por ser a *cavalaria* uma transição entre o *círculo religioso* e a *autonomia formal das particularidades individuais*, Hegel (2014, II, p. 289) afirma que ela se encontra no centro livre, “entre o conteúdo absoluto das representações religiosas em si mesmas firmes e a particularidade variegada e o caráter limitado da finitude e da mundanidade”.

²⁴ Hegel utiliza a palavra encarnação em seu sentido cristão. No fenômeno da encarnação, não se tem a distinção entre Deus e homem, tem-se um homem feito Deus e um Deus feito homem, como na figura de Cristo. A encarnação é Deus que se torna homem sem deixar de ser Deus; e o homem que se torna Deus sem deixar de ser homem (pois ainda é carne, ainda sofre). Não à toa, Hegel toma esse fenômeno da teologia cristã como um análogo para nos indicar em que consiste o devir histórico: os fatos encarnam a razão. Não há como não ser, porque o real é racional e o racional é real. Portanto, todo o acontecimento é passível de racionalidade, os fatos são tomados como realidades que vão se constituindo ao longo da racionalidade histórica. Hegel pode apreender o movimento.

Aqui a liberdade do espírito encontra-se no mundano, sendo afirmativa de si mesma, diferentemente do *círculo religioso*, cujo indivíduo é livre apenas enquanto sujeito que se nega absolutamente em sua humanidade; mas também se difere das *particularidades individuais*, visto que por mais que na *cavalaria* o conteúdo sejam valores humanos, estes se tornam universais.

Por fim, sobre o último momento trabalhado por Hegel (2014, II, p. 342) da arte romântica, lemos:

Nesse ultrapassar da arte sobre si mesma, todavia, ela é igualmente um recuar do ser humano em si mesmo, uma descida em seu próprio peito, pelo que a arte se despe de toda limitação firme em um círculo determinado do conteúdo e da apreensão, faz do *humanus* seu novo santo: das profundidades e altura do ânimo humano enquanto tal, do humano universal em sua alegria e dor, em suas aspirações, atos e destinos. Com isso, o artista obtém seu conteúdo nele mesmo e é o espírito humano que efetivamente se determina a si mesmo, que considera, engendra e expressa a infinitude de seus sentimentos [*Gefühle*] e situações, para o qual nada mais do que pode ser vivo no peito humano é estranho (HEGEL, 2014, II, p. 342).

Observa-se um deslocamento de conteúdo da obra de arte: no lugar dos deuses e Deus, o que se impõe é o *humanus*, o próprio homem como conteúdo de sua arte. E, nessa acepção, o ultrapassar sobre si mesma é um recuar, no sentido em que agora a arte não tem mais como conteúdo valores superiores ou universais, mas a própria negatividade que é o homem no mundo. O que se evidencia aqui não é simplesmente *um homem sem conteúdo*, mas o homem colocado em questão e, por isso mesmo, tornado determinante e determinado por sua própria obra. Com a decomposição da arte romântica – principalmente da arte cristã, para Hegel – a subjetividade, seja do artista ou de suas personagens, torna-se o núcleo da própria obra, seu conteúdo mais essencial, embora não o mais elevado.

Sobre esse deslocamento, Werle (2011, p. 71) escreve que “a centralização no humano gera paradoxalmente uma crise do próprio modo do ser do homem, pois o homem, voltando-se a si mesmo, impinge-se um peso que não é tão fácil de sustentar e carregar”. E, doravante, Werle (2011, p. 96-97) acrescenta:

Há, portanto, duas acepções da subjetividade com as quais opera Hegel nos *Cursos de estética*. Uma é tomada em sentido restrito como manifestação particular do ponto de vista do sujeito, em oposição a uma objetividade. Essa subjetividade via de regra afirma a perspectiva de uma imaginação ilimitada ou se refugia no terreno da ironia. Falta-lhe a consciência de que o sujeito é apenas um momento de um transcurso maior. A outra acepção de subjetividade é acolhida de modo positivo por Hegel, pois trata da

manifestação inequívoca de uma tendência de todo o mundo cristão: trata-se do princípio da subjetividade livre. A diferença dessa subjetividade “infinita” diante da outra “finita” é que ela resulta de um processo histórico e objetivo, possui um conteúdo nela mesma e, portanto, uma legitimação própria.

Esta observação de Werle traz pontos importantes para nossa investigação, que nos deteremos agora: a) uma subjetividade irônica fechada em si mesma, sem consciência de um transcurso maior da qual faz parte; b) uma subjetividade objetiva que tem consciência de si mesma, uma vez que se percebe como parte de um transcurso maior da qual faz parte; c) observa-se que essa oposição pode ser traduzida em subjetividade infinita e subjetividade finita. Se tomarmos isso como pressuposto, então não podemos desconsiderar duas tendências da subjetividade na arte que ganham um ajuizamento oposto: uma positiva e outra negativa. É importante notar que ambas as subjetividades não partilham da dialética histórico-metafísica hegeliana, uma vez que só pertence à dialética a subjetividade objetiva, que tem consciência que participa de apenas um momento de um transcurso maior.

Para esclarecermos esse ponto, é necessário percorremos a crítica hegeliana sobre ironia romântica, cujo fundamento encontra-se na filosofia de Fichte.²⁵ Para Hegel, Fichte estabeleceu como princípio absoluto de todo o saber, de todo o conhecimento e de toda a razão, o Eu como Eu total e constante abstrato e formal. Esse Eu, completamente simples, por um lado, pode negar toda a particularidade, determinação e conteúdo, pois tudo se subsume à sua liberdade e unidade abstrata; por outro lado, é somente a partir desse Eu que se estabelece todo e qualquer conteúdo que vale para o próprio Eu, bem como é a partir dele que o conteúdo é reconhecido, estabelecido, como também destruído. Sobre o Eu fichtiano, Hegel (2001, I, p. 81) escreve que “se, porém, ficarmos presos a essas formas totalmente vazias que têm sua origem no caráter absoluto do eu abstrato, nada é considerado *em si e para si* e em si dotado de valor, mas somente enquanto produzido pela subjetividade do eu”.

Para Hegel, ao tomar esse Eu abstrato e simples como o fundamento de tudo o que existe, tudo o que existe ou deixa de existir fica, desta forma, submetido a esse mesmo Eu, isto é, o Eu pode tanto estabelecer quanto destruir as esferas da ética, do direito, do humano e do divino, uma vez que tais esferas não são encaradas em si mesmas, não são em essencialidade. É por causa dessa egologia e suas implicações que

²⁵ Hegel trabalha duas ramificações da ironia a partir da filosofia de Fichte: “Tanto Friedrich von Schlegel quanto Schelling partiram do ponto de vista fichteano; este para ultrapassá-lo completamente e o primeiro para dele se libertar ao tratá-lo de um modo peculiar” (HEGEL, 2001, I, p. 81).

Hegel (2001, I, p. 82) descredencia esse Eu de Fichte através de sua face paradoxal: “tudo o que é em-si-e-para-si é apenas uma *aparência* e não é verdadeiro e efetivo devido a si mesmo e por meio de si mesmo, mas um mero *aparecer* por meio do eu que, com violência e arbitrariedade, dispõe livremente de tudo o que é em-si-e-para-si. Atribuir valor a algo [*Geltenlassen*] ou superá-lo depende totalmente do bel-prazer do eu que, enquanto eu, já é absoluto em si mesmo”. Desta forma, o que o Eu fichtiano anuncia é que toda a representação perpassa pela subjetividade do Eu.

As consequências desse fundamento, segundo Hegel, é que tudo se resume ao formalismo do Eu e, por isso, a vida perde em essência e conteúdo, apresentando-se apenas como mera aparência – resume-se a uma forma que fica submetida ao poder do Eu. Tomando isso como pressuposto, o Eu do artista estabelece tudo a partir de si mesmo e desfaz as representações da forma que lhe convir, sem qualquer seriedade, uma vez que não há nenhum conteúdo absoluto em si mesmo, mas apenas aparência criada pelo Eu mesmo e possível de ser destruída. É a isso que Hegel (2001, I, p. 82) chama de uma vida irônica e artística: “Essa virtuosidade de uma vida irônica e artística se concebe, pois, como *genialidade divina*, para a qual tudo e todos são apenas uma criação sem essência, na qual o criador livre, que se sabe desvencilhado e livre de tudo, não se prende, pode tanto destruí-la quanto criá-la”, e acrescenta:

Aquele que se encontra em tal ponto de vista da genialidade divina observa do alto com distinção todos os outros homens, que são considerados limitados e rasos, na medida em que o direito, a eticidade etc. ainda valem para eles como algo de sólido, de obrigatório e de essencial. É claro que tal indivíduo, que assim vive como artista, mantém relações com outras pessoas, vive com amigos e com as pessoas que gosta, mas como gênio, tal relação com sua efetividade determinada, com suas ações particulares, assim como com o em si e para si universal é para ele ao mesmo tempo algo nulo e ele se relaciona ironicamente com tudo isso (HEGEL, 2001, I, p. 83).

A grande preocupação de Hegel com essa *genialidade divina* é que ela, ao se tomar como próprio fundamento das coisas, pode criar tudo a partir de si mesma e, ao mesmo tempo, pode destruir tudo a partir de si mesma. Ao romper com as categorias universais e destituir a essencialidade das coisas, o artista torna-se um perigo para os valores morais, sociais e éticos, ou, em outras palavras, ele pode justificadamente violentar os tradicionais valores aceitos como verdadeiros. O reino do artista instaura-se na destruição da essencialidade do mundo, acusando que não há nada de eterno e imutável, e que as coisas não emanam e não se dirigem para nada profundo, essencial,

universal ou divino, mas apenas estão dispostas como o Eu o quis, como o Eu as representou.

Hegel atribui essa forma de ironia a Friedrich von Schlegel, uma forma negativa da arte irônica que tem a vaidade de anular o sentido de tudo o que é em si mesmo pleno de conteúdo. Ao comentar a ironia de Schlegel, Hegel dirige sua crítica ao projeto romântico, cujo nascimento se deve a uma insuficiência ou ausência de um princípio a partir do qual se possa entender a unidade e coerência do saber, como também a falta de uma conexão necessária daquela forma originária da filosofia com todas as formas singulares dela dependentes.

Claramente o que incomoda Hegel é a filosofia como filosofia do fragmento. Seu caráter assistemático pode ser entendido como uma denúncia ao limite do sistema hegeliano, sendo ela incompatível com a história-dialética lógica e necessária. Em Schlegel, os fragmentos são “a verdadeira forma da filosofia universal” (SCHLEGEL, 1997, p.94) que rompem com o caráter sistemático da filosofia transcendental. Márcio Suzuki (1997, p. 12) comenta sobre esse ponto:

No caráter assistemático da reflexão schlegeliana já se evidenciam os principais elementos deflagradores da “crise do idealismo”, cujo desfecho será a filosofia de vida do próprio Schlegel e a filosofia positiva do último Schilling. Seria possível, assim, refazer com rigor e pertinência o percurso do idealismo à margem daquilo que se conhece como sua trajetória *lógica*. O caso de Schlegel é tanto mais interessante, porque desde o início já se mostra reticente quanto ao ideal de sistematicidade pelo qual a filosofia pretende adquirir foros de ciência. Seus “anos de aprendizado filosófico” poderiam ser entendidos como ensaios sucessivos de solução deste problema inicial: despir a filosofia de seu aparato artificial, tecnicista, tentando torná-la tanto quanto possível apta a expor o saber na figura original em que ele mesmo imediatamente se manifesta.

Se quisermos entender o que está em questão nesse momento, temos que perceber que no projeto romântico há uma inseparabilidade entre arte e filosofia; também há o rompimento com os sistemas idealistas e suas categorias; e, ainda, há uma modificação do lugar ocupado pelo sujeito e sua subjetividade. O projeto romântico, nas palavras de Novalis, pode esclarecer a relação entre arte e filosofia em sua divergência com a filosofia hegeliana. Diante desse projeto, não se tem só a recusa do idealismo, mas a inversão do que Hegel entendeu por uma arte elevada em seu *círculo religioso*. Novalis (2001, p.142) escreve:

O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontra-se o sentido orig[inário]. Romantizar nada é, senão uma potenciação quilít[ativa]. O si-

mesmo inferior é identificado em um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualit[ativa]. Essa operação é ainda totalmente desconhecida. Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo – Inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico, infinito – através dessa conexão este é logaritmizado – Adquire uma expressão corriqueira.

Novalis projeta uma filosofia em constante devir, mas diferentemente do devir hegeliano, essa filosofia não tem que expor nada a não ser sua própria busca, um oscilar entre pensamentos. Contra o dogma do pensamento que impõe uma forma única de pensar, Novalis entende que toda a verdade é remota e “o ato filosófico genuíno é o suicídio” (NOVALIS, 2001, p. 31). A arte não mais significa o *Volksgeist* [espírito de um povo], sua totalidade; ao contrário, o que a arte oferece ao sujeito é a pluralidade de interpretações, um caminhar eterno segundo o qual a descoberta de um sistema fechado, acabado, nada mais seria senão o próprio fim do conhecimento, a própria impossibilidade do saber.

Nesse sentido, ao levarmos em consideração a dupla acepção de subjetividade proposta por Werle, diríamos que a subjetividade positiva é aquela na qual o espírito caminha para sua realização, partilhando da história dialética e manifestando, em sua obra de arte, o *Volksgeist* [espírito de um povo].²⁶ Por outro lado, a subjetividade negativa começa a se formar assistemática, fragmentária, rompendo com a elevação suprema do espírito, com a significação totalizante de um povo e impondo, aos olhos de Hegel, uma dúvida sobre o próprio sujeito, em sua incompletude e incertezas. A subjetividade positiva e infinita está sustentada pela consciência de que o espírito participa de algo maior, compartilhando da totalidade da qual está inserido e usufruindo de sua liberdade adquirida por essa consciência, de sua posição na totalidade e unidade. Por outro lado, a subjetividade finita – que Hegel não viu com bons olhos – abre-se para

²⁶ Essa é uma noção que acompanha Hegel desde seus escritos de juventude. Jean Hyppolite (1995, p. 17), ao comentar essa noção, escreve: “O indivíduo, para Hegel, não passa – reduzido a si mesmo – de uma abstração. É por isso que a verdadeira unidade orgânica e o universal concreto serão para ele o povo. Enquanto Schelling vê na produção da obra de arte a intuição absoluta, que concilia o subjetivo e o objetivo, o consciente e o inconsciente. Hegel, escrevendo em Iena o *Sytem der Sittlichkeit*, substituiu a obra de arte, como expressão do absoluto, pelo organismo concreto da vida de um povo. A sua primeira filosofia do espírito será a descrição da organização social desde as bases – as necessidades concretas dos homens – até ao topo – o Estado e a religião do povo, grandeza espiritual original, ao mesmo tempo subjetiva e objetiva”. Mas, como entende Bras (1990, 43-44), nos *Vorlesungen über die Ästhetik*, Hegel retoma a expressão de *Volksgeist* [espírito de um povo] em sua relação com a obra de arte, ao relacionar a arte com a filosofia e a religião: “Ao situar a arte como momento do Espírito absoluto, [Hegel] entende que ela encerra uma dimensão de universalidade. Com a religião e a filosofia, a arte contribui para revelar o sentido profundo do momento histórico. Ela o ultrapassa, portanto, assim como a reflexão sobre o que é feito ultrapassa a ação espontânea e ingênua”.

uma liberdade múltipla a partir do desprendimento da sustentação da qual a subjetividade infinita partilha. O poder de criação aqui é livre, múltiplo e plural, uma vez que o conteúdo não está ligado ao *Volksgeist*, mas é livre em sua própria finitude, livre até mesmo para denunciar uma limitação do infinito e mostrar a infinidade, ou melhor, o indefinido do finito.²⁷

É sintomático, para Gérard Bras (1990, p. 102), “que a arte nunca tenha, em Hegel, função crítica: ela revela somente a existência de uma negação que o momento ulterior virá superar” – fruto de sua noção dialética e sua noção de autossuperação.²⁸ Para confirmarmos isso, basta nos remetermos o que Hegel (2001, I, p. 266) escreve em seus *Cursos*: “Mas por mais que a obra de arte também possa formar um mundo em si mesmo concordante e acabado, ela mesma não é, porém, enquanto objeto efetivo e singularizado, *para si*, e sim *para nós*, para um público que a contempla [*anschaut*] e a desfruta”. Aqui se vê a destinação da obra de arte e, para compreendê-la no campo que a compete, a noção de obra parece indissociável da noção de subjetividade do artista. A

²⁷ Em seus cursos, Hegel (2014, II, p. 340) afirma que “hoje em dia não há nenhuma matéria que esteja acima desta relatividade em si e para si, e se ela também é sublime acima disso, pelo menos não existe nenhuma necessidade absoluta de que seja representada [*Darstellung*] pela arte”. Hegel tira a necessidade de representação da arte no momento mesmo em que ela se encontra no reino do finito, ou seja, quando a negatividade distancia-se do reino do infinito, de Deus, perdendo assim seu conteúdo e sua significação no processo dialético. Foucault (2001, I, p. 263), ao escrever um texto em homenagem a Bataille, aborda a problemática da morte de deus e sua abertura para o finito: “A morte de Deus retira de nossa existência o limite do ilimitado, reconduzindo a uma experiência em que nada mais pode anunciar a exterioridade do ser, a uma experiência consequentemente *interior* e *soberana*. Mas uma tal experiência, em que se explode a morte de Deus, descobre como seu segredo e sua luz sua própria finitude, o reino ilimitado do Limite, o vazio desse extravasamento onde ela se esgota e desaparece. Nesse sentido, a experiência interior é inteiramente experiência do *impossível*”. Essa inversão não é apenas um jogo de palavras que faz emergir uma dialética invertida. É o rompimento com a própria dialética. A negatividade não é negatividade a ser superada no momento seguinte, mas afirmada insistentemente. Em *Les mots et les choses*, Foucault opta não por entender que o finito se abre para o infinito, mas para o indefinido: “Anunciada na positividade, a finitude do homem se perfila sob a forma paradoxal do indefinido” (FOUCAULT, 1966, p. 325). Sobre essa relação, Cesar Candiotto (2010, p. 34) acrescenta a oposição entre a infinitude divina e a infinitude indefinida: “não se trata de comparar duas infinitudes; enquanto a ideia da divindade é infinita atualmente, o conhecimento humano não é infinito, mas potencialmente indefinido, porquanto jamais alcançará a infinitude atual. [...] há oposição entre o atualmente infinito e o infinito que não se pode distinguir do indefinido. Desconhece-se até onde pode chegar o conhecimento humano. Uma coisa é certa, porém: ele nunca poderia ser atualmente infinito. Por mais alto que seja seu grau de perfeição, sempre será capaz de ser acrescido. Já em relação à perfeição divina, é diferente: ela é concebida como atualmente infinita e em tão alto grau que nada pode ser acrescentado à soberana perfeição que Deus possui. Conclui-se então que o indefinido do conhecimento é um limite em relação ao atualmente infinito. Desde Kant até a Modernidade, inexistem relações com o infinito atual na questão do conhecimento. Na finitude moderna, permanece somente o conhecimento indefinido. Observa-se, pois, quão difícil para a positividade do saber que o conhecimento do homem como ser finito seja infinito”.

²⁸ É nesse ponto que discordamos de Agamben, cf. nota 13.

subjetividade do artista está ligada à representação efetiva do exterior, a saber, da cultura e de um povo – por mais que essa cultura traga elementos interiores. Destarte, para Hegel (2001, I, 267), todo o artista “pertence à sua própria época, vive em seus costumes, modos de intuir e representações” e que “o poeta cria para um público e inicialmente para seu povo e sua época, que têm o direito de exigir a compreensão da obra de arte e nela se sentirem em casa”.²⁹ Como alerta Werle (2011, p. 71), a noção de obra aqui não é apenas um objeto plasmado e figurado, “mas possui um significado clássico (e hegeliano) de expressão de uma realidade histórica, de uma unidade ética e coletiva e de um sentido unificador”. É frente a essa noção de obra de arte que o século XIX, no que compete à *experiência estética*, não mais abrigará. Não à toa Foucault, em sua tese *Histoire de la folie*, pensou a obra de arte, a partir do século XIX, como *ausência de obra*.³⁰ Isso porque as estruturas que definem uma obra para Hegel começam a perder força desde a imersão da arte numa *experiência estética*.

O que começa a sucumbir para Hegel, a partir do século XVIII, é certa arte cuja verdade é a religião e cuja manifestação é a totalização de uma cultura. Se isso é verdade e se o conteúdo da arte por excelência é o espírito enquanto humanidade, enquanto *ethos*, enquanto unidade ética, espírito ligado à totalidade sustentada pelo conceito de Deus, então podemos conjecturar que o “fim da arte”, na modernidade, não é somente a superação do exterior pelo interior,³¹ de uma subjetividade ligada à

²⁹ Talvez se possa dizer que Hegel vai contra o que Schiller aponta no final de suas *Cartas sobre a educação estética*, quando este afirma que a arte se remete e se direciona a poucos: “Existe, entretanto, tal Estado da bela aparência, e onde encontrá-lo? Como carência, ela existe em todas as almas de disposição refinada; quanto aos fatos, iremos encontrá-lo, assim como a pura igreja e a pura república, somente em alguns poucos círculos eleitos” (SCHILLER, 2013, p. 136). Ao contrário de Schiller, Hegel pensa que a totalidade da arte, em sua harmonia, deve estar em consonância com o espelhamento, com o reflexo de uma comunidade e de um povo. Não à toa, Hegel descarta que a obra de arte se destine a apenas alguns indivíduos, como estabeleceu Schiller, e aproxima-se do entendimento da arte pelo público; nesse sentido, há uma grande fissura entre a noção estética de Hegel e a que se seguirá a partir de Baudelaire e Nietzsche – uma arte interessada, combativa. Assim, podemos considerar que um dos motivos para Hegel ter considerado a arte como coisa do passado foi justamente por ela romper com o curso do mundo ou com a expressão totalizante de um povo.

³⁰ Interessante observar, neste momento, que a noção de *ausência de obra* em Foucault aparece pela primeira vez em seu último capítulo de *Histoire de la folie*. Neste, ela é tanto uma crítica à psicopatologização da obra de arte bem como uma crítica a dita liberdade que Pinel acreditou atribuir ao louco. Mas, como veremos mais adiante, podemos entender também a noção de ausência de obra contra alguns pressupostos hegelianos, principalmente quando Hegel se propõe a elogiar Pinel em seu §408 *Encyclopädie*, e a relacionar o mau gênio com a loucura. Para um maior esclarecimento sobre a noção de *ausência de obra*, cf. nosso artigo: PAVINI, Renan. “A loucura e suas ausências em Michel Foucault”. In. NALLI, Marcos; MANSANO, Sonia (Org.). *Michel Foucault em múltiplas perspectivas*. Londrina: EDUEL, 2013. Voltaremos a essa noção em nosso terceiro capítulo.

³¹ Quando a isso, Werle (2011, p. 34) escreve: “A aparência sensível da ideia implica um compromisso com a totalidade e exprime essa totalidade como forma e conteúdo, como sendo o conceito na relação com a sua realidade. Se num mundo ocorre o rompimento como essa harmonia, se junto a um público ou a um povo e comunidade, que aspira se ver espelhada na arte, o conceito se separa da sensibilidade, se

universalidade para uma subjetividade pautada na individualidade, porém, o rompimento do próprio espírito em seu conteúdo, um espírito que não mais se satisfaz com os valores unificadores da religião ou com os valores unitários da moral.

Ao considerarmos essa problemática, teremos algumas implicações no que diz respeito à estética hegeliana: a noção de que a arte espelha o *Volksgeist* [espírito de um povo] se dissolve na aurora do século XIX, sendo a arte a partir de então manifestação da individualidade dispersa, fragmentária, tal como já encontrada em Schlegel.³² Portanto, o artista agora não impõe mais uma verdade que lhe é exterior, *a priori*, mas, à maneira de Nietzsche, cria sua própria verdade. Nesse enfrentamento, há que se levar em conta certa experiência estética altamente combativa, marginal, cujo sentido supremo não é só transgredir o estatuto social, moral, metafísico, científico ou político, mas transgredir a própria identidade do sujeito, colocando-o em questão. A arte, agora, afasta-se das noções de totalização e harmonia, para se instaurar como uma atividade eminentemente transgressiva e contestadora – eis um descompasso entre a ciência da arte hegeliana e o regime estético que começa a ganhar corpo na modernidade. Portanto, Hegel, tão taxiado pela cultura da reflexão sobre a arte, não conseguiu pousá-la em solo firme, já que a arte que lhe foi coetânea deu sinais de uma nova vitalidade, deu sinais de

transfere para a representação e instaura uma cisão entre o interior e o exterior, então a arte perde espaço”. Essa cisão gera também o rompimento com a categoria totalitária de beleza, que, em Hegel, ainda se ancorava na definição de Schilling: é belo o que é a totalidade. É assim que Hegel (2014, II, p. 251) entende a passagem da arte clássica para a arte romântica: “Algo mais belo não pode haver e não haverá mais”. Se, para Hegel, a arte bela é algo do passado, não sendo fator essencial das obras modernas, o que se apresenta como uma das características do fim da arte é justamente uma arte que tem como conteúdo a prosa do mundo, a finitude, a contingência e transitoriedade, sem submeter essas negatividades a uma idealidade. A arte, neste sentido, não pode mais abarcar a perfeição. Isto, sob a perspectiva da estética hegeliana, gera uma arte menor, inferior, não totalizante e não universal.

³² “Tal como inaugurada por Schlegel” não quer dizer que o romantismo continuará em sua efervescência ao longo do século XIX, mas apenas algumas de suas características. Interessante observar que Gadamer (1985, p. 16), interessado na noção hegeliana da arte como algo do passado, escreve sobre o artista no horizonte do século XIX: “É conveniente que a arte de outrora, quando estava num grande contexto justificativo com o mundo que a rodeava, realizava uma integração evidente entre comunidade, sociedade, igreja, e a autoconsciência do artista criador. Nosso problema, porém, é justamente que essa autoconsciência, e com ela o traço em comum dessa evidência abrangente, não mais existe – desde o século XIX. Isso fica expresso na tese de Hegel. [...] Já no século XIX acontecia que cada artista vivia na consciência de que não mais existia a evidência da comunicação entre ele e os homens, entre os quais vive e para os quais cria. O artista do século XIX não está numa comunidade, mas cria para si uma comunidade, com toda a pluralidade que é adequada a esta situação, e com toda a expectativa superdimensionada que é necessariamente ligada a ela, se a pluralidade confessa tiver que se ligar à pretensão de que somente a própria forma e mensagem criadoras são as verdadeiras. Essa é de fato a consciência messiânica do artista no século XIX; como uma espécie de ‘novo santo’ (*Immermann*) é que ele se sente em sua pretensão em relação aos homens: traz uma nova mensagem de conciliação e, com um marginal da sociedade, paga por esta pretensão, sendo com seu fazer artístico somente um artista para a arte”. Talvez, em outro trabalho, fosse necessário interrogar essa “consciência messiânica” do artista no século XIX e entender em que medida o artista, enquanto incorpora a vida artisticamente, não é um messias ou um Zaratustra no momento mesmo de sua solidão.

uma liberdade múltipla sem precedentes. O filósofo, que havia criticado a falta de vitalidade da arte em sua época, cuja cultura de reflexão a tornou apática, não conseguiu, paradoxalmente, entender que a experiência artística que começará a brotar – e a qual criticava – trazia consigo a mais alta vitalidade, o mais alto interesse, a vida em sua intensidade. Ao desprender-se dos universais impostos pelos juízos reflexionantes e ao afastar-se de toda a conformação moral e cultural, a experiência artística não pode ser entendida somente como antiplatônica e antiaristotélica, como também antikantiana e antihegeliana.

Em certo sentido, essa negação dos mais altos valores e esse afastamento das mais conceituadas filosofias geraram uma determinada vigilância sobre os artistas que passaram a ser entendidos como perigosos pela sociedade, quando começaram a viver artisticamente. Nessa perspectiva, como poderia a sociedade considera-los gênios? Como poderia a sociedade afirmar que eles elevam a cultura para outro nível, uma vez que se mantiveram à distância e críticos do *Volksgeist*? Ou, ao contrário, não seria mais válido, aos olhos morais e racionais, reflexivos e sistemáticos, considerarem que esses artistas apenas mantêm a cultura aquém, cuja nova marcha inaugurada por eles apenas se dirige para a degenerescência, não só de suas próprias vidas, mas de todos os homens e de todos os valores? O quadro que se estabelece apenas mostra o quão necessário ainda são as formas de saberes e limites de visibilidades para essa *experiência artística* e, numa continuidade com os projetos kantianos e hegelianos – sem dúvida, deturpando-os, pois nem Hegel nem Kant se encontrariam ali –, coube à história não só desqualificar essas irruptivas experiências artísticas, bem como destituir do artista sua genialidade e lhe atribuir a culpa por aquilo que escrevia. Na imanência do perigo que se instaura por uma *experiência estética anticultural*, não haveria melhor caminho senão passar da genialidade para a propriedade e, então, destituir do artista aquela qualificação de intermediário ou de demiurgo para agora se situar no plano mesmo da jurisdição: eis onde começa a se estabelecer a noção de autoria.

1.4 O NASCIMENTO DO AUTOR

Contemporâneo à afirmação hegeliana de que a arte permanecerá no passado, um movimento paradoxal começa a ganhar forma. Há, no campo artístico, no final do século XVIII, um acontecimento importante que se pode chamar de momento de institucionalização da autoria. Roland Barthes (2012, p. 58), ao decretar a morte do autor, antes mostrou seu nascimento:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da idade média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor. O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra (*grifos do autor*).

Vê-se aqui Barthes atribuindo o nascimento da noção de autor ao surgimento de uma certa “humanização” que estava ancorada na sociedade pós-revolução. De fato, esse prestígio ao indivíduo permitiu um olhar mais detido para aquele que escrevia um livro. Simultaneamente, como mostrado anteriormente, esse olhar detido sobre um indivíduo é um acontecimento que começa a ganhar forma na passagem do século XVIII para o século XIX, quando se inicia uma decadência dos valores absolutos e universais que partilhavam do jogo da representação, para impor-se, frente ao limite da razão humana instaurado por Kant, a própria valorização do indivíduo na medida em que esse é finito. A secularização da época moderna, com a objetivação do homem entendido como finito, direcionou o olhar epistemológico de várias ciências tendo um ponto em comum – o homem não é somente sujeito, mas objeto de sua própria racionalidade. Assim, como já argumentado por Foucault em *Les mots et les choses* (1966), o homem se torna o núcleo e a ordenação, ou melhor dizendo, a *épistème* de todo nosso saber na modernidade.

Isso não bastaria, contudo, para advir o acontecimento ou o surgimento da função autor, uma vez que a história sempre nos reserva algumas surpresas. Foucault (2001, I, p. 820), próximo de Barthes – ao menos nessa citação –, afirma que a “noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos

conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências”. E, sendo um pouco cético de como sua contemporaneidade absorveu a ideia de “desaparecimento ou morte do autor”, elenca algumas características da noção de autoria.³³ Como nosso objetivo não é mostrar *como* funciona a autoria e sim buscar a sua emergência na história, aliada ao processo de individualização, vamos nos deter na característica que Foucault nomeou como “objetos de apropriação”. Nesta, mostra-se a necessidade histórica de uma obra pertencer a um determinado indivíduo, dado que comumente poderíamos pensar que a noção de autoria foi necessária no momento quando determinado autor, ao publicar um livro, ao expor uma ideia, sentiu a necessidade de propriedade sobre este livro ou sobre sua ideia. Mas as coisas não foram tão simples assim e podemos dizer que a emergência da autoria nasceu a partir de um processo inverso a esse. Quando Foucault pensa sobre o porquê da necessidade histórica de uma obra pertencer a um indivíduo, julga que não é somente porque ele é detentor da ideia contida em um livro da qual ele próprio delega-se para si. Na verdade, isso é secundário, visto que a emergência da autoria acontece por uma apropriação penal: “Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, a saber, na medida em que os discursos podiam ser transgressivos”. (FOUCAULT, 2001, I, p. 827).

Pista importante, a qual Foucault não aprofundou. Ao refletirmos sobre esta pista, não poderíamos encontrar um solo em comum onde, por um lado, o nascimento da autoria vem da condenação de seu autor pelo livro e, do outro, o desenvolvimento de uma ideia singular por determinado indivíduo não seria o próprio atestado da sua doença e, por isso, motivo suficiente para seu internamento?³⁴

Ora, sem dúvida, desde muito cedo em nossa cultura, uma ideia exposta num livro era tratada, por aquele que a escreveu, como legítima e um bem. Certamente isso data bem antes do século XVIII. Como exemplo, temos o “protesto” escrito de Sebastian Brant, acrescentado ao final de *Das Narrenschiff* [*A nau dos insensatos*], em

³³ Foucault, ao pensar a noção de autoria em sua contemporaneidade, elenca quatro categorias: objetos de apropriação; o anonimato e como este é insuportável; uma operação complexa que constrói em certo ser de razão que se chama autor, permitindo a crítica literária defini-lo; uma pluralidade de egos. Iremos nos remeter mais a primeira características, visto que ela nos interessa por se reportar mais a uma emergência da autoria do que o autor já propriamente efetivado em determinada época histórica.

³⁴ Outro papel importante que se desenvolve a partir da autoria, é o da crítica.

vista de inúmeros acréscimos e adulterações que surgiram de reimpressões de seu livro;³⁵ por considerarmos este protesto fundamental, vamos trazê-lo na íntegra:

Algum tempo atrás escrevi a *Nau dos insensatos*, empregando grande esforço em sua composição e trazendo a bordo tão extenso número de néscios, que eles não precisam ser banhados, pois cada qual esfregou a si mesmo. Mas não foi só isso: não foram poucos os que, talvez após ter bebido um bom tanto, quiseram a seu bel-prazer pendurar-lhe novos versos. Aqueles que assim fizeram deveriam ter-se lembrado que desde há muito já se encontram sentados na nau, para a qual levei a eles e a outros; e assim poderiam ter-se poupado o esforço. Com antigas velas inicia-se a viagem, e a nau zarpa veloz, tal como a primeira, sendo suficiente a brisa amena. É bem verdade que eu poderia ter apreciado a ampliação, mas meu trabalho foi aviltado, pois nele inseriram versos destituídos de arte, poesia e métrica. Muitos dos meus versos foram cortados, perdendo-se o sentido na metade; muitas rimas tiveram de agachar-se para caber no molde e formato de impressão, de modo que há grande quantidade de versos malfeitos. Por isso, o coração dói-me mil vezes e outras mais pelo grande e penoso trabalho que sem culpa desperdicei, porque sou obrigado a ver publicamente o que nunca permiti que fizessem, o que nunca passou pela minha boca ou garganta. Mas vou encomendá-la a Deus, já que a nau navega em Seu nome e não precisa envergonhar-se de seu poeta, assim como a anterior em todas as coisas. Nem todo néscio saberia fazê-la, a não ser que chamasse como eu, o insensato Sebastian Brant. (BRANT, 2010, p. 351).

Das Narrenschiff, logo que publicada, teve imenso sucesso. A primeira edição deste texto é de 1494³⁶, ou seja, foi publicado quando a invenção do livro era algo relativamente recente e certamente de pouca acessibilidade (imprensa de Gutenberg data 1440) e, mesmo assim, tal livro ganhou grande notoriedade.³⁷ Toda essa notoriedade gerou uma série de adulterações em reimpressões que o próprio Brant se reporta na citação acima. Nesse protesto, que integra a edição de 1499, observamos o paradoxo em que Brant proclama sua insatisfação frente a essas inúmeras tentativas de acrescentar versos à sua obra e vede o paradoxo: só poderia ser coisa de néscios. Ao indagar-se

³⁵ Interessante lembrar que Foucault, em *Histoire de la folie*, trabalhou esse texto de Brant em um outro aspecto: fazendo a oposição, no fim da Idade Média e até meados do Renascimento, entre experiência trágica da loucura e consciência crítica. Brant, para Foucault, estaria no polo da consciência moralizante da loucura, que entendia o louco através de uma crítica pedagógica. Para Foucault, essa consciência moral se sobrepôs à experiência trágica da loucura, anunciando um discurso racional, ou um monólogo, da razão sobre a loucura. O diálogo entre razão e desrazão é rompido e a loucura é então silenciada (cf. FOUCAULT, 1972, p 14-55).

³⁶ A primeira edição do texto original encontra-se na Biblioteca Estatal da Baviera, em Munique, Alemanha, mas pode ser conferido e lido on-line pelo site da biblioteca mundial e universal em: <http://www.wdl.org/pt/item/8973/view/1/1/>. Vale ressaltar que esse protesto não se encontra nessa primeira edição, e sim na edição de 1499, da qual foi feita a presente tradução para o português, que utilizamos aqui.

³⁷ Para se ter uma ideia de tamanha notoriedade, num espaço de vinte e sete anos, até a morte de Brant, o livro foi editado quinze vezes. Foi traduzido, em uma época em que a tradução não era uma prática corrente, para várias línguas, entre elas para o latim (1497); para o francês (1497); para o holandês (1497) e para o inglês (1509).

sobre esses acréscimos que não lhe pertencem, Brant mostra que eles acrescentam apenas em quantidade, mas não em qualidade, posto que “eram destituídas de arte, poesia e métrica”. Assim, Brant explicita sua dor no coração ao ver seu penoso trabalho corrompido de forma tão livre e sem sua permissão. Se ao menos percebemos, diante disso, um embrionário problema de autoria, seria mais profícuo afirmarmos antes uma ausência da noção de autoria enquanto instituição – embora Brant delegue a si mesmo detentor das ideias e autor de *Das Narrenschiff*, juridicamente nada podia fazer a não ser reeditar seu livro e, em seu final, redigir em uma lauda seu protesto. Se Brant se delega o autor deste texto, nada pode fazer com as inúmeras reimpressões que suprimem, alteram, acrescentam, modificam aquilo que ele toma como seu – o autor aqui não existe.

Para darmos outro exemplo com certa notoriedade em nossa história, basta lembrarmos os acontecimentos que envolvem o livro dois de *Dom Quixote*. Não à toa, a segunda parte, que traz uma série de aprovações sobre o conteúdo que irá ser publicado, é acrescentada com um “privilégio” que o próprio Miguel de Cervantes suplicou para o conselho real.

A primeira parte de *Dom Quixote* é publicada no ano de 1605. Em meio às dificuldades que passava Cervantes na época,³⁸ seu livro teve grande repercussão e sucesso, sendo muito admirado na França. Como lembra-nos Otto Maria Carpeaux (1978, p. 8), “os livros não produziam, na época, direitos autorais e os mecenas aristocráticos, de nomes pomposos, aos quais o autor dedica suas obras, não se mostraram muito generosos”. Mas todo o sucesso do livro primeiro de *Dom Quixote*, juntamente com o anúncio do próprio Cervantes de um segundo volume³⁹, oportunizou o aparecimento do que alguns críticos chamaram de “*Quixote* apócrifo”, um livro que continuou a história do ponto que Cervantes havia parado. Este livro apócrifo – publicado em 1914, um ano antes do segundo livro de Cervantes – leva o pseudônimo de Alonso Fernández Avellaneda. Assim como Brant, embora em outro contexto e de outra forma, Cervantes não estava contente com a falsificação de seu cavaleiro da triste figura e, ao publicar o segundo livro de *Dom Quixote*, não sem razão, ao final de seu livro, fez Dom Quixote retomar a razão e morrer. Se a morte do cavaleiro andante pode ser considerada uma tentativa de Cervantes para não “roubarem” sua personagem, é

³⁸ Uma das mulheres de sua casa fora acusada de assassinato. A família de Cervantes passou uma temporada na cadeia até que o caso fosse esclarecido.

³⁹ Cervantes anuncia que irá publicar o livro segundo de *Dom Quixote* em 1613, ao final do prólogo *Novelas exemplares*.

lícito perceber também que, como já foi dito acima, após Cervantes suplicar ao conselho real o privilégio de publicação de seu livro, este concede a licença para Cervantes imprimir seu *Dom Quixote* por vinte anos; é isso que lemos nas preliminares do livro dois:

Vós, ou a pessoa que para isso vosso poder obtiver, e não outra pessoa, possais imprimir e vender o dito livro de que supra se faz menção, e pela presente damos licença e faculdade a qualquer impressor de nossos reinos que nomeardes para que durante o dito tempo o possa imprimir pelo original que em nosso Conselho se viu, que vai rubricado e assinado ao final por Hernando de Vallejo, nosso escrivão de câmara e um dos que nele residem, com que antes e primeiro que se venda os tragais antes ele juntamente com o dito original, para que se veja se a dita impressão está conforme a ele (in. CERVANTES, 1978, p. 444).

Esta segunda parte de *Dom Quixote* abre-se com o atestado de originalidade promulgado por Hernando de Vallejo (In. CERVANTES, 1978, p. 441): “como consta e aparece pelo auto e decreto original sobre ele dado, e que fica em meu poder, a que me refiro; e a mando dos ditos senhores do Conselho e a pedido de parte do dito Miguel de Cervantes dei esta fê”. É oportuno pensar aqui que a ideia da autoria ainda não se manifesta, por mais que esteja em vias de ser pensada. Quem detém o direito da obra, de tê-la por original e legítima é o Conselho do Rei, e não Cervantes. Mas essa legitimidade concedida pelo rei não é o suficiente para Cervantes, uma vez que abre seu “prólogo ao leitor” do livro dois de *Dom Quixote* situando o leitor como um confidente e mensageiro. Sobre isso, Maria Augusta da Costa Vieira (2013, p. 21) escreve:

Certamente, Cervantes sabia muito bem quem era Avallaneda, mas não mencionará seu nome – seria um modo de imortalizá-lo – e utilizará recursos retóricos para dizer não dizendo, mostrando-se insensível aos agravos do autor apócrifo. Todo o prólogo está centrado no autor do *Quixote* apócrifo, e o leitor, nesse momento, além de assumir o papel de confidente, terá que se conformar com uma certa condição de intermediário – um mensageiro – encarregado de fazer chegar ao autor do falso *Quixote* dois contos que narram histórias de loucos e cães.

Todo o prólogo é endereçado ao autor apócrifo de *Dom Quixote* – contra o qual juridicamente Cervantes nada pode fazer. Cervantes decididamente utiliza o leitor para responder aos ataques que Avallaneda lhe havia feito em seu livro apócrifo e, ao término de seu prólogo, Cervantes (1978, p. 451) tenta impor seu poder frente à personagem Quixote: “advertir-te que esta segunda parte do *Dom Quixote* que te ofereço é cortada pelo mesmo oficial e no mesmo pano que a primeira, e que te dou nela

Dom Quixote dilatado, e finalmente morto e sepultado, para que ninguém se atreva a levantar-lhe novos testemunhos, pois já bastam os passados”.

Se Cervantes mata Dom Quixote porque não poderia suportar mais obras apócrifas, isso começa a revelar uma emergência do problema da autoria.⁴⁰ Mas não seria suficiente para institucionalizar a noção de autoria e tomar o texto de quem o escreveu por propriedade.⁴¹ Seria ainda necessário que essa viesse por vias jurídicas negativas e, portanto, punitivas, não um ataque contra um único indivíduo, mas contra todo um estado ou uma instituição. E temos um dos casos paradoxais que a história nos proporciona: a noção de autoria não se estabeleceu quando o escritor reivindicou ser detentor de determinado livro ou ideia, como em Brant ou Cervantes, mas quando o autor propriamente não quis sê-lo ou, pelo menos, permaneceu no anonimato. Assim, a institucionalização da autoria não vem como um direito de propriedade que partiu do indivíduo, que ao cercar suas ideias disse “isto é meu”, fazendo os outros acreditarem, não é desta forma que se fundou a autoria; ao contrário da ideia de propriedade rousseneana, foi exatamente no momento em que se disse “isto não é meu”, é que foi possível o surgimento da autoria.⁴²

Ao voltarmos ao “*Qu’est-ce qu’un auteur?*”, Foucault (2001, I, p. 827) escreve que “o discurso, em nossa cultura (e em muitas outras, sem dúvida) não era, originalmente, um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato – um ato

⁴⁰ Algo semelhante ocorre também com Mateo Alemán, contemporâneo de Cervantes. Em 1599 publicou sua obra mais conhecida, o *Guzmán de Alfarache*. Como esta adquiriu grande sucesso, houve também uma obra apócrifa em 1602, com o pseudônimo de Mateo Luján de Sayavedra. Como escreve Maria Augusta da Costa Vieira (2013, p. 17), “Alemán também terá o mesmo cuidado que teve Cervantes, explicitando na página de rosto, logo abaixo do título, ‘por Mateo Alemán, su verdadeiro autor’.” Importante notar que Cervantes não é um caso isolado, assim como não o foi Brant, uma vez que a noção de autoria ainda não havia se institucionalizado.

⁴¹ Curioso observar que o capítulo XXV de *Dom Quixote* traz, em algum sentido, o problema da autoria de forma um tanto cômica. Dom Quixote, ao dirigir-se para Serra Morena, carrega consigo uma incerteza: se Dulcineia del Toboso responderá ou não sua carta que ele ainda lhe enviará por Sancho Pança. Dom Quixote pede a seu fiel escudeiro que leve sua carta a Dulcineia e, dependendo da resposta de sua amada, corre o risco ou não de permanecer na loucura. Chegando ao alto do monte onde Dom Quixote iria pagar a penitência até a resposta de Dulcineia, surge o problema de onde escrever a carta, já que não havia papel. A solução encontrada foi escrever a carta num livrinho de bolso de Cardênio que os aventureiros portavam e que Sancho se encarregaria de levá-la até a aldeia mais próxima, para um sacristão a reproduzi-la. Diante de tal dificuldade, Sancho coloca uma questão que nos é essencial: como copiar a assinatura de Dom Quixote? Não seria acusado de falsário se o fizer? Mas, diante de tais indagações, Dom Quixote o tranquiliza com alguns argumentos: “Dulcineia não sabe escrever nem ler, em toda sua vida nunca viu letra nem carta minha, porque os meus amores e os dela têm sido platônicos, sem se atreverem a mais que um olhar honesto; e ainda isso tão de longe, que me atreverei a jurar-te verdade que em doze anos não a tenho visto quatro vezes; e até poderá ser que dessas quatro vezes nem uma só ela em tal reparasse” (CERVANTES, 1978, p. 216). E, se não bastasse isso, ainda argumenta que a própria Dulcineia, ou mais precisamente, a camponesa Aldonça Nogales, não sabe que ela própria é Dulcineia.

⁴² A verdadeira frase de Rousseau (1973, p.265), que fiz respeito à sociedade civil e não a autoria, é: “O verdadeiro fundador da sociedade civil foi o primeiro que, tendo cercado um terreno, lembrou-se de dizer *isto é meu* e encontrou pessoas suficientemente simples para acreditá-lo”.

que estava localizado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfematório”. Apenas para utilizar mais uma vez *Dom Quixote*, por mais que encontramos por parte de Cervantes o problema da falsificação de sua obra, o que importa para o Conselho da época é menos o problema da autoria do que se seu conteúdo corresponde ou não à fé e aos costumes: “por comissão e mandado dos senhores do Conselho mandei ver este livro contido neste memorial; não contém coisas contra a Fé nem os bons costumes; antes é um livro de muito entretenimento lícito, mesclado de muita filosofia moral” (in. CERVANTES, 1978, p. 441). É isso que está inscrito nas aprovações de *Dom Quixote*.⁴³ Nesse sentido, podemos pensar que a instauração da autoria vem através do risco e da transgressão da escrita, antes de ser propriamente por uma apropriação apócrifa ou uma modificação indevida do texto. Mais especificamente, podemos pensar que a instauração do regime da propriedade de um texto (quando se estabelecem regras estritas sobre os direitos do autor, das relações autor-editores, direitos de reprodução, entre outros) foi possível historicamente – por volta do fim do século XVIII – porque a transgressão no ato de escrever adquiriu um imperativo próprio à literatura e às artes, adquiriu cada vez mais um risco. Quanto a isso, afirma Foucault (2001, I, p. 827) que é

como se o autor, a partir do momento onde ele foi colocado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o *status* que ele recebia ao reencontrar o velho campo bipolar dos discursos, em praticar sistematicamente a transgressão, em restaurar o perigo de uma escritura na qual, por um lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade.

Independentemente se Foucault, nesse momento, pensa ou não no Marquês de Sade, este talvez seja – para darmos apenas um nome de um acontecimento muito mais amplo – um grande exemplo. O sadismo, entendido em sua forma mais ampla, e não somente na figura do sujeito que leva seu nome, ofereceu à época Clássica um dos modelos de indivíduos desarrazoados para serem internados sob um regime ético e, desta forma, porque foi considerado subversivo da sexualidade; o século XIX irá apropriar-se do sadismo ao ponto de incorporá-lo como nunca em seu interior numa repressão e negação – o sadismo é tornado conceito.⁴⁴

⁴³ O segundo volume de *Dom Quixote* traz três aprovações em suas páginas preliminares, espécie de parecer concessórios redigidos por letrados eclesiásticos a mando do Conselho Geral da Inquisição.

⁴⁴Um outro olhar (retrospectivo) pode ser conferido no livro de Deleuze, ao reivindicar que Sacher-Masoch seja conhecido, Deleuze esclarece que o mesmo não aconteceu com Sade, que ficou cada vez mais conhecido por causa tanto da reflexão crítica (literária), bem como da reflexão clínica (médica) (Cf. DELEUZE, 2009).

Para mostrar como o nascimento da autoria se liga ao paradoxo referido acima, gostaria de começar pelo fim, ou melhor, pelas instruções que Sade (*apud* BATAILLE, 1979, p. 244) deixa, em seu testamento, sobre sua morte:

A cova uma vez recoberta, serão semeadas em cima landes, afim de que, em seguida, a terra da dita cova se encontrando guarnecida e o mato se encontrando forrado como era anteriormente, os traços de meu túmulo desapareçam de cima da superfície da terra como eu me lisonjeio que minha memória desapareça da memória dos homens.

Vê-se aqui uma necessidade de desaparecimento. Se esse desaparecimento se encontra dentro do plano literário, é sabido que, até o começo do século passado, não havia estudos que trabalhavam a obra de Sade em seu conteúdo estético ou literário, isso se deve em grande parte devido ao grau de radicalidade, de perversidade ou mesmo amoralidade de suas narrativas, já que a maioria de suas obras foram publicadas anonimamente e clandestinamente e que, para ludibriar a censura, Sade chamou tais obras de “esotéricas”.⁴⁵ Isso é interessante, pois nos permite perceber que a emergência da autoria é produto da tentativa de identificar o portador de determinadas ideias que foram consideradas, num dado momento histórico, como perigosas, clandestinas e transgressivas – agredindo os bons costumes, busca-se seu malfeitor. É no subterrâneo mesmo de um quadro editorial, a partir dessas obras anônimas com conteúdos

⁴⁵ A bipartição da obra do marquês em textos “esotéricos” – ou seja, publicados anonimamente e, por isso, explícitos com minuciosas cenas de sexo ou violência – e “exotéricos” – publicados com a assinatura de Sade, em vida – é descrita por Michel Delon (Cf. “Préface”. In. SADE. *Œuvres*. Tome I. Paris: Gallimard, 1990, pp. XXI-XXII), como uma das formas burlar a censura e, ao mesmo tempo, não ser tragado pelas leis literárias e morais: “O escritor só entra oficialmente em cena em 1791, com a publicação de *Justine ou les melheurs de la vertu* e a representação de *Comte Oxtiern ou os Effects du libertine*. Agora, livre com a abolição das *lettres de cachet*, Sade se apresenta então como homem de letras. Ele fundou sua obra sobre uma dicotomia, entre duas vertentes que são também duas versões, fazendo um jogo de espelho que só assume sentido uma em relação à outra. Uma versão oficial de sua obra fica alusiva, “dissimulada” [gazée] segundo sua expressão: é *Oxtiern*, seguido por *Aline e Valcour*, depois por *Les Crimes de l’amour*. Um versão secreta da obra radicaliza as cenas, agrava o cenário e se livra de perífrases inúteis: é *Justine, La Philosophie dans le boudoir*, depois *La Nouvelle Justine* e a *Histoire de Juliette*. Os textos que pertencem à literatura podem ser reconhecidos como tais, pois são confessos, estão assinados S***, D.A.F.S., D.A.F. Sade e se constituem em série: *Les Crimes de l’amour* são dados na página de título como “do autor de *Aline et Valcour*”. O textos “pornográficos” são negados publicamente e apresentados como póstumos. *La Philosophie dans la boudoir* é também uma “obra póstuma do autor de *Justine*”. São escritos para além da morte social de seu autor, para além deste medo da morte cuja ultrapassagem caracteriza, depois da Antiguidade, o verdadeiro filósofo. Esta estratégia de duplicação obtém, sem dúvida, as leis do mercado ou pode ser interpretado como uma concessão à separação de gêneros, mas ela se inscreve sobretudo na lógica do fantasma que solicita uma hierarquização do segredo e da transgressão. Necessário, por um lado, respeitar a lei literária e moral para melhor dobra-se num outro. Sade guia a seu termo o princípio das duas verdades, segundo os libertinos eruditos do século XVII, pois seus sucessores da idade das Luzes deixaram publicar obras exotéricas e reservaram a seus amigos obras esotéricas. [...] Sade fez desse jogo entre esoterismo e exoterismo um dos princípios constitutivos de sua invenção literária”.

perversos e ilícitos, que a necessidade de autoria começou a se estabelecer. Sendo a obra de Sade de uma empresa singular por toda a perversidade e transgressividade que ela apresenta, Bataille (1979, p. 256) argumenta que “esta invenção singular nasceu da solidão de um cárcere. Na realidade, a consciência clara e distinta, sem fim renovada e agitada, do que funda a impulsão erótica teve a necessidade, para se formar, da condição inumana de um prisioneiro”. Frente a essa perspectiva, interessante observar e enfatizar que Sade é mais um exemplo e fruto de sua época, e um ponto fundamental de uma das dimensões históricas que emergenciou a noção e a institucionalização de autoria.

Béatrice Didier (1973, p. 7), sobre Sade, escreve que “se passaram quarenta anos de sua vida na prisão, ocultado, amordaçado por seu século, não teve o direito de publicar suas obras essenciais, condenado mesmo a ver certos de seus manuscritos destruídos”. Como a Igreja e o Estado que lhe eram coetâneos não julgariam o homem que escreveu *Les malheurs de la vertu* ou *Les Cent Vingt Journées de Sodome*? Como se permitiria a publicação de obras tão agressivas e tão impuras que pregavam uma filosofia da libertinagem? Desde então, em nossa cultura, a ideia do anonimato começou a se tornar insuportável.⁴⁶ A necessidade aqui de encontrar um autor se faz legítima, uma vez que esse autor – como Sade – é visto como um criminoso.

Assim, dois deslocamentos se apresentam para nós: de Brant a Cervantes e de Cervantes a Sade. Isso, em justa medida, discrimina quão afastados estávamos da noção de autoria e, paulatinamente, como caminhamos – sobretudo, não de forma contínua, mas numa emergência que se fez valer. Como observamos, Brant não havia a quem pedir auxílio para as deformações e ampliações em sua obra; a obra que levava seu nome não estava ao seu alcance, Brant não tinha poder sobre ela e não podia ditar seus limites, a obra era pública, de todos, e todos poderiam modificá-la, suprimi-la ou ampliá-la. A única coisa que estava ao alcance de Brant era redigir um protesto ao final de *Das Narrenschiff*. Em Cervantes, as coisas se passaram diferentes. Não houve propriamente modificação de seu texto, adulteração ou ampliação, mas uma apropriação

⁴⁶ Foucault (2001, I, 828) faz a mesma afirmação, só que em outro contexto que podemos entender decorrente desse: “Mas os discursos ‘literário’ não podem ser reconhecidos senão dotados da função autor: em qualquer texto de poesia ou de ficção perguntamos de onde ele vêm, que o escreveu, em qual data, em quais circunstâncias ou a partir de qual projeto. O sentido que lhe damos, o *status* ou o valor que que lhe reconhecemos depende da maneira que respondemos a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ela nos chega no anonimato, o jogo é de imediatamente encontrar o autor. O anonimato literário nos é insuportável”. Concordamos com Foucault, mas vale lembrar que a noção de autoria está atrelada, em seu início, ao anonimato, quando o escritor passou a ser visto como um criminoso e deixou de ser absorvido naturalmente, tornando-se assim uma preocupação. Logicamente que no desenvolver do século XIX, e mais especificamente no século XX, a crítica não aceita mais a ideia do anonimato por outros motivos.

de suas personagens numa continuidade com sua narrativa, uma obra inteiramente apócrifa. O que Cervantes exigia do Rei, era justamente que se garantisse a legitimidade de seu texto, que tratasse *Dom Quixote* como *Dom Quixote* de Cervantes e não de Avallaneda; realmente o Conselho acata o pedido de Cervantes, porém o que se evidencia nas preliminares de seu segundo livro é mais uma ênfase à importância moral que sua narrativa seguia, aos bons costumes, do que propriamente a originalidade do texto – a autoria estava ali, mas simulada, encoberta, como segundo plano, tendo sua garantia não pelo nome “Cervantes”, mas pela assinatura real. Por fim, Sade, preso e enclausurado, escrevia desenfreadamente para libertar seus demônios, entretanto, a maioria de suas publicações, por razões que nos são evidentes, são feitas clandestinamente e anonimamente. No momento em que não quis ser reconhecido – ao menos por questões jurídicas – como autor de sua obra, não se pôde suportar seu anonimato que o mantinha impune, deixando nas sombras um indivíduo amoral e criminoso; o anonimato, neste contexto, era a permissão da impunidade, uma agressão contra a moral, a religião e os bons costumes. É precisamente no momento em que não se assinou que se procurou e se delegou a obra a um indivíduo – buscou-se quem a deveria assinar.

Nesse sentido, tomando o caso de Sade como exemplo, a noção de autoria não teve sua emergência por um respaldo de uma época que “descobriu o prestígio do indivíduo” como afirmou Barthes, ao contrário: foi um acontecimento que desprestigiou o indivíduo, porque amoral e criminoso. Mas o autor colheu seus frutos, foi logo reconhecido, positivado, objetivado – teve seu momento de ascensão e ainda, em alguns casos, colhe bons resultados. Sobre isso, Barthes reconheceu que

a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gestos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua “confidência”.

Mas, diante de tais cenários, pairam algumas questões: como pode a psiquiatria historicamente psicopatologizar a obra ou encontrar a doença na escrita de determinado indivíduo? Não estaria este processo ligado ao começo de uma estética destituída de seus mais altos valores que, segundo Hegel, nada mais seria do que o próprio fim da

arte? Não seria o processo de reconhecimento e de prestígio da pessoa humana que foi fortemente levado em consideração principalmente após a Revolução? Não seria também o nascimento da categoria de autor que abriria portas para a aproximação entre a leitura da vida a partir da obra, ou vice-versa? Observa-se que vários acontecimentos foram necessários para a aproximação de autor e obra, ou, mais especificamente, de uma explicação da obra pelo seu autor ou de seu autor por sua obra.

Com certeza, o surgimento da psiquiatria no início do século XIX firmou essa tendência – ou a inaugurou? Mas não fez sem certa dose de trapalhada, de confusão, de quiproquós difíceis de restituir. A racionalidade psiquiátrica – principalmente aquela das teorias da hereditariedade – não soube muito bem pensar a história, não soube muito bem, diante de efervescência de seu surgimento, distinguir duas noções tão importantes para a história da estética, a distinção entre o autor e o gênio. Quão embaralhadas essas duas categorias vão se encontrar nos tratados psiquiátricos? Quão mal lidos foram os idealistas e românticos alemães por esses doutos? Quanto a psiquiatria não confundiu as noções de autor e gênio a ponto de as subtraírem, as sintetizarem para funcionarem na estrutura discursiva de sua própria teoria? Quão grande se compreendeu a racionalidade psiquiatria ao diagnosticar como louco o gênio? Decifrá-lo a partir de suas próprias obras, estas como propriedade do indivíduo e geografia do espírito, da subjetividade? Aliada à crítica literária, a psiquiatria inaugurou uma tendência psicobiográfica pela paradoxal apropriação do gênio na dimensão mesma da autoria.

1.5 DO SÉCULO XIX E A INEXISTÊNCIA DO ARTISTA

FAUSTO

*Se eu me estirar jamais num leito de lazer,
Acabe-se comigo, já!
Se me lograres com deleite
E adulação falsa e sonora,
Para que o próprio Eu preze e aceite,
Seja-me aquela a última hora!
Aposto! e tu?*

MEFISTÓFELES

*Topo!
(GOETHE, Fausto, 1692-99)*

A existência do artista, no século XIX, encontra-se fora da lógica do tempo. Após a Revolução Industrial, com a ascensão capitalista e com a grande superlotação das cidades, o artista é vinculado àquele indivíduo que se encontra à margem desta sociedade, não assimilado e excluído por ela. Tem sua existência marginalizada em relação àquilo que o indivíduo comum deve realizar: o trabalho. O próprio Marx (2013, p. 167) definiu que aquilo que nos distingue dos animais é justamente o trabalho, e, nesse sentido, “como criador de valores de uso, como trabalho útil, o trabalho é, assim, uma condição de existência do homem, independente de todas as formas sociais, eterna necessidade natural de mediação do metabolismo entre homem e natureza e, portanto, da vida humana”. Assim, do ponto de vista histórico-social, o trabalho no século XIX é considerado – tanto pelos marxistas como pelos não marxistas – como uma das características mais importantes da espécie do homem, sua essência.⁴⁷ Outrossim, se o artista é configurado como aquele que está no limiar social, visto como um pária, um fantasma ou um vadio, é tomado como um perigo para a ordem social – e não tardará para ele ser assimilado como um criminoso ou como um louco. Sua existência está comprometida pelo processo capitalista uma vez que sua própria significação neste cenário entra em questão. A saber: o artista é aquele que produz a “obra”, mas, contraditoriamente, afasta-se do obrar ou, nas palavras de Maurice Blanchot (2010, p.203), “escrever é produzir a ausência de obra (o não obrar). Ou ainda: escrever é a

⁴⁷ Entendemos que, depois do descredenciamento da arte pela crítica hegeliana, há ainda a oposição entre πράξις e ποιήσις, uma vez que esta não pode ser entendida aqui como uma atividade ligada *ainda* aos meios de produção do capitalismo, ou seja, a atividade artística não ainda não é vinculada ao trabalho (no sentido que Hannah Arendt, em *The Human Condition*, emprega a noção de *labor*). Posteriormente, e isso não tardará, quando a racionalidade mais uma vez apreende a atividade artística – psiquiatrizando-a ou tornando a obra de arte mercadoria – é que a experiência da arte irá pressupor a πράξις. Sobre a relação da arte e mercadoria, são notáveis os trabalhos de Walter Benjamin e Adorno e Horkheimer.

ausência de obra tal como *se produz* através da obra e atravessando-a. Escrever como não obrar (no sentido ativo dessa palavra) é o jogo insensato, o acaso entre razão e desrazão”. O artista então destoa do cidadão comum, daquele indivíduo que produz, que trabalha, do operário que vai para a fábrica e, portanto, que conduz a sociedade “ao progresso” através da sua atividade que é trabalho.

Com uma observação precisa, Octavio Paz (1976, p. 76, *grifos do autor*) escreve que os “poetas malditos”

não são uma criação do romantismo: são fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. A poesia não ilumina nem diverte o burguês. Por isso ele desterra o poeta e faz dele um parasita ou um vagabundo. Daí também que os poetas, pela primeira vez na história, não viviam de seu trabalho. Sua obra não vale nada e este *não vale nada* se traduz precisamente em um *não ganhar nada*. O poeta tem que procurar outra ocupação – da diplomacia à fraude – ou perecer de fome. Esta situação se confunde com o nascimento da sociedade moderna: o primeiro poeta “louco” foi Tasso; o primeiro “criminoso” foi Villon.

Também do ponto de vista da racionalidade filosófica, a existência do artista é colocada em questão. Como já apontamos, tendo como horizonte o pensamento hegeliano, o artista não é mais necessário para o processo histórico-dialético. Quando Hegel decretou o *fim da arte*, quando o filósofo a situou como algo do passado, o que podemos entender a partir disso é que a arte, ou melhor, a figuração da arte não contribuirá mais para o desenvolvimento do espírito em seu processo lógico e necessário e, portanto, o advento da filosofia e da ciência assume o papel para a revelação do espírito absoluto. Ou, em outros termos, assim como a religião, a arte não tem mais uma função lógica e necessária para o homem como em épocas passadas. Nesse sentido, a existência do artista se encontra fora da lógica do tempo, perde seu sentido de ser, sua relevância, multiplicam-se os porquês sobre sua existência e, assim, perde, também, seu lugar não só numa racionalidade dialética, como numa sociedade capitalista e dessacralizada.⁴⁸

⁴⁸ Sobre o processo de secularização, Karl Löwith afirma que as filosofias modernas trazem consigo a ideia de progresso, pois são derivadas do próprio cristianismo. Neste sentido, para Löwith, existem nas filosofias modernas pressupostos teológicos escondidos. É por isso que, para o autor, a concepção de “progresso inevitável” não passaria de uma herança secularizada das escatologias Cristãs (tese atacada por Hans Blumenberg, em *La légitimité des temps modernes*). Em *Von Hegel zu Nietzsche [De Hegel a Nietzsche]*, Löwith (2014, p. 360) lembra que Nietzsche desenvolveu sua crítica do homem moderno como um protesto contra essa humanidade, própria de um cristianismo mundanizado que perturbou a “medida do homem”. Parece-nos que é nesse horizonte que também podemos entender o ataque que trazem os pensamentos de Blake e Novalis. Novalis (2001, p. 123) professa que a verdadeira religião da humanidade é a poesia: “Poesia é a grande arte da construção da saúde transcendental. O poeta é portanto o médico transcendental”; por sua vez, Blake retoma os livros sagrados para mudar o termo “pecado” por

Nesse contexto, a existência do artista na modernidade, tanto do ponto de vista social, ético, filosófico, não é assimilada. No entanto, ainda o artista não existe? Sim, existe como fruto mesmo dessa negação.

Esse paradoxo marca agora sua nova ontologia, sua existência contraditória cujo artista não conseguirá escapar. Seria ainda preciso dizer: o artista, mesmo não existindo para a sociedade, não existindo para os saberes, por isso mesmo constrói-se em sua identidade perigosa, não assimilável, um personagem silencioso não só estranho à sociedade e aos saberes, como a si mesmo. Seu grande esforço será afirmar sua existência, será romper não só com sua cultura, mas com seu próprio espaço no momento mesmo em que incorpora a arte como vida; como o *flâneur* baudelairiano a vagar em meio à multidão, silenciosamente e solitariamente, sem que ninguém o perceba, e a transformar a arte numa possibilidade de existência mesma. Seria necessário, nesse sentido, não só – acompanhando Rancière e Foucault – afirmar que o artista e a arte, a partir do século XIX, tornam-se antiplatônicos e antiaristotélicos, mas afirmar que ambos, por se situarem fora de todo o espaço e tempo possíveis, emergem justamente numa ruptura com aquilo que não lhe permitem existência – seriam o artista e a arte também antihegelianos e antikantianos, do ponto de vista filosófico, bem como antiburgueses e antimundanos, do ponto de vista social.

O fato é que o artista não tem condições de possibilidade para a sua existência marginalizada, ou, em outros termos, ele só pode se estabelecer neste espaço hostil, a partir da insistente afirmação de que ainda existe. Espaço que o nega e, ao mesmo tempo, o gera, torna-o possível. O grande paradoxo é que ser artista é viver a vida de artista, uma experiência anticultural e limite, combativa, de resistência que coloca em questão a cultura, sua própria existência e sua identidade. O artista foi negado por seus coetâneos, uma experiência-limite que é pura exterioridade e que tem, como nascimento, a própria interioridade do artista, interioridade formada no próprio seio da sociedade que o tomou como exterior – negatividade, certamente, porém uma

“inocência” – o homem é redesenhado. Tanto Blake quanto Novalis abordam o tema de um catolicismo distinto e diverso do histórico e, por isso mesmo, lançam uma crítica ao catolicismo tradicional. O que isso acusa é que mesmo com a secularização no século XIX, ainda assim, atacar os preceitos morais cristãos também é atacar esse novo homem moderno (em algum sentido, em seu fundamento), e, a nosso ver, não entram em contradição a morte de Deus com o ataque aos valores cristãos feitos pelas filosofias e variados campos artísticos.

negatividade afirmativa, sem direito à síntese, ou, ainda, uma negatividade sem emprego, como escreveu Bataille.⁴⁹

Diferentemente do panóptico de Bentham trabalhado por Foucault, que lança a visibilidade sobre os criminosos e os loucos, num primeiro momento, o artista tem que lidar com sua invisibilidade, com sua existência profanada numa sociedade que não o reconhece, ou numa filosofia que o torna desnecessário, ilógico ou anacrônico. Seria aqui indispensável, utilizando como parâmetro *Histoire de la folie*, compreender que a loucura está para o pensamento de Descartes assim como o artista está para o pensamento de Hegel e para o início da sociedade mercantil. Ser artista é não ser. Entretanto, não seria, como Platão nos diz, do não-ser que justamente vem o ser, a criação? A *ποίησις*? O fato é que ser artista é ser destituído de todo o valor – num duplo sentido: filosófico e mercantil; Octavio Paz (1976, p. 84-85) nos esclarece este último:

Ser inimigo do Estado, perder certos direitos cívicos estar sujeito à vingança ou à justiça da cidade natal, é algo muito diverso do carecer de identidade pessoal. No segundo caso a pessoa desaparece, converte-se em um fantasma. O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque, efetivamente, não é “ninguém”. Isto não é uma metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas. O exercício da poesia pode ser uma distração ou uma enfermidade, nunca uma profissão: o poeta não trabalha nem produz. Por isso os poemas não valem nada: não são produtos suscetíveis de intercâmbio mercantil. O esforço que se gasta em sua criação não pode reduzir-se ao valor trabalho. A circulação comercial é a forma mais ativa e total de intercâmbio que a nossa sociedade conhece e a única que produz valor. Como a poesia não é algo que possa ingressar no intercâmbio de bens mercantis, não é realmente um valor. E se não é um valor, não tem existência real dentro do nosso mundo. [...] Daí o poeta não ter *status* social.

Antes de qualquer coisa, se o artista – outrora como a loucura para a filosofia de Descartes – tem sua existência comprometida pela filosofia hegeliana, diferentemente da captura da loucura, na época clássica, que destituiu seus poderes ao encerrá-la nos muros do asilo, o artista vaga silenciosa e indiscriminadamente pela sociedade. Este *flâneur*, por mais que já se encontre “superado”, banido de toda e qualquer possibilidade de “evolução”, “revelação” ou mesmo distante da sociedade do trabalho, situa-se agora

⁴⁹ Por conta dos cursos de Hegel ministrados por Alexandre Kojève, Bataille (1973, OC, V, p. 369-371) escreve em 6 de Dezembro de 1937 a Kojève, explicando o que ele entende por negatividade sem emprego (*négativité sans emploi*): “Se a ação (o “fazer”) é – como diz Hegel – a negatividade, a questão se coloca então de saber se a negatividade de quem não tem “mais nada a fazer” desaparece ou subsiste ao estado de “negatividade sem emprego”: pessoalmente, só posso decidir num sentido, sendo eu mesmo exatamente essa “negatividade sem emprego” (eu não poderia me definir de maneira mais precisa). Aceito que Hegel tenha previsto esta possibilidade: ao menos ele não a situou como o *resultado* dos processos que descreveu. Imagino que minha vida – ou seu aborto, melhor ainda, a ferida aberta que é minha vida – constitua por si só a refutação do sistema fechado de Hegel”.

numa existência assimétrica com o que já foi em tempos passados, e por isso não reconhecido: destituído de seus aspectos transcendentais e metafísicos, dos ideais de beleza, bondade e perfeição que lhe garantiam o renome, seu *status* e seu trabalho, o que resta ao artista é apenas a sua imanência a qual aceita em sua própria condição de existência, na noite suja de lama:

Ei! O quê! Você por aqui, meu caro? Você, num lugar mal frequentado! Você, o bebedor de quintessências! Você, o comedor de ambrosia! Na verdade, há aí algo surpreendente.

– Meu caro, você conhece meu terror pelos cavalos e veículos. Ainda há pouco, ao atravessar o *boulevard*, muito apressado, escorreguei na lama, em meio ao caos movente onde a morte chaga a galope por todos os lados. Minha auréola, num movimento brusco, despencou da minha cabeça indo parar na lama de macadame. Eu não tive a coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que quebrar os ossos. E, pois, disse a mim mesmo, há males que são para o bem. Posso, agora, andar incógnito, cometer atos baixos e me entregar à devassidão, como um simples mortal. E eis-me aqui, como você vê, semelhante a você!

– Você deveria, ao menos, anunciar a perda da auréola, ou notificar a polícia.
– Por minha fé! Não. Encontro-me bem aqui. Só você me reconheceu. Além disso, a dignidade me aborrece. Mais ainda, creio que algum mau poeta, com alegria, a apanhará e a colocará impunemente na própria cabeça. Fazer alguém feliz, que prazer! Sobretudo um feliz que me fará rir! Pense em X ou em Z! Heim! Como isso será engraçado! (BAUDELAIRE, 1926, p. 157-158).

Aqui observamos Baudelaire estabelecer um diálogo entre o artista e um frequentador de bares. A característica principal deste conto – consequências da existência do artista da modernidade – já se encontra em seu nome: “*Perte d’auréole*”. O peso dessa perda é o afastamento daquela vitalidade da arte da qual Hegel enunciou em seus *Vorlesungen über die Ästhetik*, a perda da relação metafísica da arte, relação da arte com o todo, com o conhecimento, com a realização de uma obra edificante para uma cultura. Se o artista perde a auréola que historicamente lhe pertencia, se ele se encontra agora destituído de um discurso que garantia à arte seu fundamento, um lugar elevado, no mesmo nível que a religião e a filosofia, tal perda implica que o artista rompe com o quadro metafísico-dialético que garantia a harmonia do conteúdo com a forma ou do conteúdo sobre a forma. Destituído desse mundo transcendental, entregue à modernidade dessacralizada, o artista, na busca de sua identidade, dá prova de sua própria existência. Acredita que a perda desta auréola o levará ao reconhecimento pelo homem comum – sorumbático engano. O problema de sua identidade, de sua existência, não está só no plano dos saberes, seja da filosofia kantiana ou da hegeliana. Destituído de seu alto posto, jogado à lama, entregue às baixezas e torpezas da modernidade, nem o mais vil dos homens reconhece agora o artista. Este não é mais aquele homem que

carrega a auréola, uma vez que esse posto, impossível agora, seria motivo de riso. Ao contrário, o artista sabe de sua condição solitária, de sua existência destituída de qualquer pressuposto no momento mesmo em que sua arte se torna a sua própria vida, a vida de artista que, afastando-se do trabalho, entrega-se à transgressão que lhe revela a vida em sua dimensão mundana, finita e intensa: “posso, agora, andar incógnito, cometer atos baixos e me entregar à devassidão, como um simples mortal”. Se o artista se torna um solitário e sua existência se encontra completamente comprometida, observa-se no conto de Baudelaire que o artista não é somente estranho ao mundo mais alto da racionalidade, mas, em igual medida, ao mundo mais baixo e, nesse *entre-lugar*,⁵⁰ ele se encontra em sua vida, mais vital e mais mortal do que em qualquer homem. A transgressão lhe restitui a vida em sua finitude e em sua intensidade.

Como podemos notar no conto de Baudelaire, a dificuldade do homem comum em aceitar a nova condição do artista (“Ei! O quê! Você por aqui, meu caro? Você, num lugar mal frequentado! Você, o bebedor de quintessências! Você, o comedor de ambrosia! Na verdade, há aí algo surpreendente”) é proporcional a do artista em se fazer semelhante ao homem comum (“e eis-me aqui, como você vê, semelhante a você!”), o que acaba por ser tornar mais humano que o homem moderno.

Se a perda da vitalidade, da auréola, da essência da arte anunciada pela filosofia de Hegel subsumiu a arte como algo do passado, para Baudelaire, a existência do artista deve afirmar uma arte na imanência mesmo de sua existência, insistir a todo o instante – por mais que a filosofia, a ciência, a religião, a sociedade ou a moral imponham sua inexistência – que ele é no momento mesmo em que lhe recusam que seja. A arte, estando restrita, desde Kant, desde Hegel, à cultura da reflexão e, por isso, historicamente terminada enquanto realização do espírito, deveria se conformar agora com sua limitada posição apenas em relação às ciências ou aos tratados filosóficos?

Talvez o que melhor exemplifique (com toda vênica que essa palavra pode parecer imprópria neste momento) a existência do artista seja a noção de *experiência*. Experiência enquanto vitalidade para com a existência, para com a vida. O artista é aquele que, excluído da vida em sociedade, retoma a vida em sua intensidade, é aquele que “topa” o pacto faustino consigo mesmo, sob pena de desaparecer.

⁵⁰ Em *Éloge de la philosophie*, Merleau-Ponty escreve algo próximo sobre o filósofo do que estávamos falando sobre o artista, principalmente quando se refere a Bergson: “um filósofo desse gênero compreende sua própria *étrangeté*, pois ele jamais está totalmente no mundo e, entretanto, nunca fora do mundo”. Não estando fora nem dentro do mundo, podemos toma-lo como um inclassificável.

A ausência de intensidade da vida na modernidade é criticada por Baudelaire (1938, p. 148) através da noção de progresso:

Eu quero falar dessa ideia de progresso. Esta lanterna obscura, invenção de filosofismas atuais, patenteado sem garantia da natureza e da Divindade, esta lanterna moderna lança tenebrosidades sobre todos os objetos do conhecimento; a liberdade se esgota, o castigo desaparece. Quem quer ver a história com clareza deve, antes de tudo, desligar essa lanterna pérfida. Esta ideia grotesca, que tem florescido sobre o terreno podre da fatuidade moderna, descarregou cada um de seu dever, livrou toda alma de sua responsabilidade, desobrigou a vontade de todos os laços que lhe impõem o amor ao belo. [...] Esta presunção é o diagnóstico de uma já muito visível decadência.

Pergunte a todo o bom Francês que lê todos os dias *seu* jornal em seu café, o que ele entende por progresso. Ele responderá que é o vapor, a eletricidade e a iluminação a gás, milagres incomuns aos Romanos, e que estas descobertas testemunham plenamente nossa superioridade sobre os antigos.

A crítica que Baudelaire lança à modernidade perpassa pela crítica à ideia progresso – que toma a vida do ponto de vista da materialidade. O progresso glorificado pela modernidade não é o progresso espiritual, da intensidade da vida enquanto tal, mas o progresso material: “O pobre homem está totalmente americanizado pelas filosofias zoocráticas e industriais, que perdeu a diferença que caracterizam os fenômenos do mundo físico e do mundo moral, do natural e do sobrenatural” (BAUDELAIRE, 1938, p. 148). Ao afirmar que a modernidade tem seu olhar voltado para a materialidade, Baudelaire ressalta que a ideia de progresso indefinido – que fundamenta este olhar – seria justamente a “mais cruel tortura” e, também, que ela acarreta, no indivíduo, “pertinaz negação de si mesmo”: “não seria um modo de suicídio incessantemente renovável, e também, fechado no círculo de fogo da lógica divina; ele [o progresso] não parece com o escorpião que perfura a si mesmo com sua terrível cauda, neste eterno *desideratum* que faz sua eternidade desesperadora?”.

A modernidade destitui o homem de sua vitalidade, transformando-o em objeto, em mão-de-obra que vive para o trabalho e para o progresso. O progresso, em toda a ironia que a definição baudelairiana ocasiona, é o progresso contra o desenvolvimento da vida, da vitalidade do homem. Então o que é ser poeta nesta época onde todos os saberes e práticas convergem contra essa mesma vitalidade? É necessário, para o artista, desarticular-se destas representações escorpianas e ser o antídoto para tal veneno. Este antídoto só poderia brotar na mais profunda interioridade do artista mesmo e, portanto, da sua mais alegre espontaneidade e vitalidade. Opondo-se ao progresso, tal como entendido até aqui, Baudelaire (1938, p. 149) escreve que “na ordem poética e artística,

toda a revelação tem raramente um precursor”,⁵¹ ou seja, como em “*Perte d’auréole*”, o poeta não pode encontrar sua identidade perdida na história da arte, mas somente pode encontrá-la na imanência de sua existência que é criação; Baudelaire (1938, p. 149, *grifos do autor*) ainda complementa: “toda a floração [artística] é espontânea e individual. [...] O artista só revela a si mesmo. Ele só promete aos séculos porvir suas próprias obras. Ele só garante a si mesmo. Ele morre sem filhos. Ele foi *seu rei, seu sacerdote e seu Deus*” (BAUDELAIRE, 1938, p. 149, *grifos do autor*). Neste sentido, o artista torna-se a própria obra de sua criação, e ele, enquanto artista, vive artisticamente ao representar o mundo a partir de si mesmo que vai o constituindo.

Se considerarmos esse acontecimento do artista moderno descrito por Baudelaire, entenderíamos aquilo que Hegel criticou na arte moderna enquanto processo de subjetivação do artista, e, portanto, a instauração da incontornável instabilidade entre o argumento poético e o argumento filosófico-dialético. Temos agora que entender que a arte não é mais a significação do mundo em sua coletividade, em sua concretude e em seus valores e ideais, ou ainda o *Volksgeist*; ao contrário, o que se combate agora ou, melhor, ao que se resiste agora é, enquanto artista, justamente a essa uniformização da essencialidade do homem moderno: seja esse trabalhador alienado em sua função ou esse burguês que olha para o irrestrito progresso material. Como diz Octavio Paz (1982, p. 284-285), “a poesia não ilumina nem diverte o burguês” e, diferentemente como eram em outros tempos, “a burguesia fechou seus cofres aos poetas” – o artista vive agora na miséria.

Entretanto, ainda assim, o artista permanece enquanto fundamento de sua própria obra, tal como descrito por Octavio Paz (1976, p. 77):

A poesia tenta fundar a palavra poética no próprio homem. O poeta não vê em suas imagens a revelação de um poder estranho. Diversamente das sagradas escrituras, a escritura poética é a revelação de si que o homem faz de si. Dessa circunstância procede o fato de a poesia moderna ser também teoria da poesia. Movido pela necessidade de fundar sua atividade em princípios que a filosofia lhe recusa e que a teologia só lhe concede em parte, o poeta desdobra-se em crítico.

⁵¹ O que corrobora com nosso primeiro ponto: “Da Contemplação Ao Perigo Da *Experiência Estética*”. Claramente não podemos levar essa afirmação às últimas consequências, pois cairíamos na indiferença de Wittgenstein (Cf. o prefácio de seu livro *Tractatus lógico-philosophicus*). Ao contrário, o esforço dessa experiência consiste justamente em se distanciar das tradições que se pautaram em valores superiores em detrimento dos valores da vida e, mais recentemente, em valores eminentemente materiais em detrimento de valores vitais que afirmem a própria existência. Antes de uma indiferença, uma crítica e um esforço de ser.

Não se trata aqui do espectador desinteressado kantiano, não existe prazer desinteressado entre a vida, o artista e a obra, ao contrário, esses interesses operam numa inseparabilidade fundante, onde a sociedade não só, a princípio, renega e condena, bem como os tornam possíveis.⁵² Toda a definição de arte perpassa agora pela própria existência do artista, na tentativa não de fundar uma escola artística ou um método de se fazer arte, mas de promover uma identidade perdida: o grande esforço do artista é buscar sua identidade perdida que só pode ser encontrada no próprio processo de criação.

Afinal, o que encontra o artista ao buscar aquilo que é? Nada positivamente definido ou estável. O artista, em sua subjetividade, não encontra uma identidade fechada, uma essência, mas sim a própria pluralidade de uma subjetividade de difícil apreensão, em constante transformação – a multiplicidade. Agora, diante da sociedade e do saber, o artista deve alçar-se para o nível de Prometeu, e enfrentar sua realidade trágica de frente, afirmando-a em uma intensa alegria: “o prazer de vir-a-ser do artista, a alegria da criação artística a desafiar todo e qualquer infortúnio, é apenas uma luminosa imagem de nuvem e de céu que se espelha sobre um lago negro de tristeza” (NIETZSCHE, 1992, § 9).

1.5.1 O riso do artista

Walter Benjamin (2015, p. 98-99), escreve que

Baudelaire não gostou, como Gautier, da sua própria época, nem, como Leconte de l'Isle, conseguiu iludir-se a seu respeito. Não dispunha do idealismo humanista de um Lamartine ou de um Hugo, e não lhe foi dado, como a Verlaine, encontrar saída na devoção. Como não tinha convicções próprias, assumiu constantemente novas máscaras. *Flâneur*, *apache*, *dandy* e trapeiro eram para ele outros tantos papéis. A modernidade heroica revela-se como drama trágico em que o papel do herói está disponível. [...] Por trás das máscaras que usava, o poeta em Baudelaire mantém-se incógnito. [...] O incógnito é a lei da sua poesia.

⁵² Octavio Paz (1976, p. 77) optou por outro caminho para pensar esse acontecimento do poeta enquanto crítico: “Coleridge é um dos primeiros a se debruçar sobre a criação poética, a fim de lhe perguntar o que significa ou diz realmente o poema. Para o poeta inglês a imaginação é o dom mais alto do homem e em sua forma primordial ‘a faculdade original de toda percepção humana’. Essa concepção inspira-se na de Kant. Segundo a interpretação que Heidegger fez da *Crítica da razão pura*: a ‘imaginação transcendental’ é a raiz da sensibilidade e do entendimento que forma o juízo...”. Observa-se que isso não se opõe à nossa posição, embora optamos por um caminho diferente.

E, de máscaras em máscaras, o incógnito poeta lança através da poesia sua crítica à modernidade e aos altos valores da sociedade que não assimilam sua própria existência. Em *Les fleurs du mal*, no poema “*Bénédiction*”, Baudelaire (1985, p. 105) descreve como a sociedade compreende o poeta e, numa agressividade reveladora, mostra o profundo desprezo pelo poeta, desprezo este que atinge até a relação maternal:

Quando, por uma lei das supremas potências,
O Poeta se apresenta à platéia entendiada,
Sua mãe, estarecida e prenhe de insolências,
Pragueja contra Deus, que dela então se apiada:

“Ah! Tivesse eu gerado um ninho de serpentes,
Em vez de amamentar esse aleijão sem graça!
Maldita a noite dos prazeres mais ardentes
Em que meu ventre concebeu minha desgraça!

Pois que entre todas neste mundo fui eleita
Para ser o desgosto de meu triste esposo,
E ao fogo arremessar não posso, qual se deita
Uma carta de amor, esse monstro asqueroso”

Ser poeta, na modernidade, é ser maldito, renegado, ou mesmo tratado como monstro asqueroso. Por outro lado, ser poeta é também rir desta modernidade que se fecha em seus valores, que se agarra a suas conceitualidades e em seu mundo cotidiano do trabalho. Em *De l'essence du rire*, Baudelaire (1938, p. 166-167) afirma curiosamente que “o sábio só ri ao tremer”. Isso porque “o Sábido, isto é, aquele que é animado pelo espírito do Senhor, aquele que possui a prática do formulário divino, não ri, não se entrega ao riso senão tremendo. O Sábido treme por ter rido; o Sábido teme o riso, como teme os espetáculos mundanos, a concupiscência”. Observa-se, nesse sentido, uma contradição entre a seriedade do saber e o riso do poeta que revela a própria existência do homem no mundo, com seus prazeres e dissabores, com suas alegrias e suas tristezas.⁵³ O Sábido, detentor de conhecimentos metafísicos, universais,

⁵³ Argumentação semelhante já se encontrava em Erasmo (2007, p. 24), entretanto, ao invés do riso, ele lança a crítica aos Sábidos através da loucura: “Vede esses homens magros, tristes e rabugentos que se dedicam ao estudo da filosofia, ou a alguma outra coisa difícil e séria; a alma deles, constantemente agitada por uma multidão de pensamentos diversos, influi sobre seu temperamento; os espíritos vitais dissipam-se em grande abundância, o úmido fica seco, e geralmente eles se tornam velhos antes de terem sido jovens. Meus loucos, ao contrário, sempre gordos, rechonchudos, trazem no rosto a imagem brilhante da saúde e da fartura, como os porcos da Acarnânia”. Logicamente há duas coisas a se observar nesta relação com Baudelaire: a loucura em Erasmo adquire função de crítica social de forma dupla, tanto para aquele que ela aponta quanto para ela própria que se entrega. Nesta passagem, observa-se que a oposição de extremos se faz valer, tanto para esses “homens magros, sérios, tristes e rabugentos”, quanto para “porcos da Acarnânia”. Se por um lado a loucura lança, aqui, sua crítica para a um certo intelectualismo exacerbado, por outro, também condena a si mesma por participar desse mundo do pecado, da qual a gula está presente na passagem acima. Em Baudelaire o tom do riso é outro, como tentaremos mostrar.

conceituais, ante o riso, se faz tremer, uma vez que o riso o leva para aquém – ou além – desses universais abstratos ao situar o homem em sua própria imediatez, em sua contingência terrena onde não há nem *a priori* nem *a posteriori*, mas apenas há – como num sopro, o riso, assim como vem, se vai – um esplêndido acontecimento interessado.

Outrossim, para Baudelaire, o riso não é inocente, mas é constituído dentro da própria sociedade de que ri. Ao tomar como exemplo Virginie,⁵⁴ que simboliza a pureza e a ingenuidade absoluta, Baudelaire afirma que ela, ao se deparar com uma caricatura, é assaltada pelo temor:

A caricatura é dupla: o desenho e a ideia; o desenho violento, a ideia mordaz e velada; complicação de elementos penosos para um espírito ingênuo, acostumado a compreender por intuição coisas simples como ele. Virginie viu; agora observa. Por quê? Ela observa o incomum. De resto, não compreende em absoluto o que isso quer dizer e nem para que serve. Entretanto, vocês veem essa dobradura de asas súbita, esse frêmito de uma alma que se vela e quer se retirar? O anjo sentiu que o escândalo estava presente. E, na verdade, digo-lhes, que ela tenha ou não compreendido, o que lhe ficou foi esta impressão de não sei qual mal-estar, algo que se assemelha ao medo (BAUDELAIRE, 1938, p. 169).

Diante do desconhecido, a pura Virginie só pode sentir um profundo mal-estar ligado ao medo, pois sabia que estava diante de algo extremamente escandaloso, mundano, concupiscente, enfim, algo totalmente anti-metafísico – não seria o próprio poeta o fio condutor desses sentimentos? O que a duplicidade da caricatura anuncia é propriamente como Virginie, em sua pureza, guarda em si a própria negação de si mesma; uma vez que ri, sente este mal-estar por ter rido, sente a impureza, sente a si mesma. Não estaríamos longe, tomando Virginie como parâmetro, da moral escrava de Nietzsche, que forma indivíduos sujeitados e obedientes aos padrões metafísicos e, ao mesmo tempo, inculca no interior dos indivíduos o próprio ressentimento. Assim, o que a doce Virginie sintetiza é que toda a sociedade, tragada por tais valores superiores, esconde e constrange o seu próprio Eu – se rio, tremo, uma vez que

O riso é satânico, é, portanto, profundamente humano. Ele é no homem a consequência da ideia de sua própria superioridade; e, de fato, como o riso é essencialmente humano, é também essencialmente contraditório, isto é, ao mesmo tempo, sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita, miséria infinita em relação ao Ser absoluto do qual ele possui a concepção, a grandeza infinita em relação aos animais. É do choque perpétuo desses dois infinitos que o riso se lança. O cômico, a potência do riso, se encontra no ridente e não no objeto do riso. Não é, neste ponto, o homem que cai que ri

⁵⁴ Virginie é personagem do romance *Paul et Virginie*, do escritor francês Bernardin de Saint-Pierre, escrito em 1787.

de sua própria queda, a menos que seja um filósofo, um homem que tenha adquirido, por hábito, a força de se desdobrar rapidamente e de assistir como espectador desinteressado aos fenômenos de seu *Eu* (BAUDELAIRE, 1938, p. 171, 172).

O riso, não sendo lógico e nem necessário, ao desvelar nossos desejos mais profundos, abre-se para um perigo em relação à tradição que se perpetua. E, por isso, quando o artista ri, seu riso suscita toda sua existência violenta que, para os homens comuns, encontra-se velada. Tal duplicidade é de natureza contraditória, tanto num sentido de superioridade quanto de inferioridade: “infinitamente grande em relação ao homem, infinitamente vil e baixa em relação ao Verdadeiro e ao Justo absoluto” (BAUDELAIRE, 1938, p. 171).⁵⁵ Ora, o riso, ao carregar sua natureza contraditória, só pode se situar num espaço que não é nem da metafísica, nem do homem social. Estando aquém da própria metafísica, cuja existência foi jogada para fora do processo dialético, o riso do artista é um riso que se encontra aquém; e, diante de uma sociedade que lhe olha por estranhamento – uma vez que ele cotidianamente perde seu lugar – o riso do artista toma um ar de superioridade, está acima do mundano, está além da prosa do mundo que exige o servilismo do indivíduo. Nesse *entre-lugar* é que se pode ver emanar a ideia do riso, “uma ideia satânica como nunca antes! Orgulho e aberração!” (BAUDELAIRE, 1938, p. 170).

O riso, não partilhando nem da racionalidade nem da prosa do mundo, prova sua existência no ato mesmo de rir. Ao rir, ele é. Sua necessária contradição reside que, ao rir – seja este riso tomado como superior ou inferior ou situado entre a metafísica e o mundano – ele só prova que sua morada mais profunda é a própria afirmação de sua existência. Henri Bergson (1983, p. 6), em *Le rire*, já afirmou o caráter vivo do riso ou

⁵⁵ Esta citação faz parte do comentário de Baudelaire (1938, p. 171) sobre o personagem Melmoth do livro de Charles Robert Maturin, *Melmoth, l'homme errant*. Reproduzo aqui uma parte de seu comentário sobre este personagem: “Todos o ímpios de melodrama, malditos, danados, fatalmente marcados por um rito que chega até as orelhas, estão na ortodoxia pura do riso. De resto, eles são quase todos netos legítimos ou ilegítimos do célebre viajante Melmoth, a grande criação satânica do reverendo Maturin. O que de maior, o que de mais poderoso em relação à pobre humanidade do que esse pálido e entediado Melmoth? Todavia, há nele um lado fraco, abjeto, antídívino e antiluminoso. Assim como ele ri, comparando-se incessantemente às lagartas humanas, ele tão forte, tão inteligente, para quem uma parte das leis condicionais da humanidade, físicas e intelectuais, não existem mais! E esse riso é a exploração perpétua de sua cólera e de seu sofrimento. Ele é, que me compreendam bem, a resultante necessário de sua dupla natureza contraditória, infinitamente grande em relação ao homem, infinitamente vil e baixa em relação ao Verdadeiro e aos Justos absolutos. Melmoth é uma contradição viva. Saiu das condições fundamentais da vida; seus órgãos não suportam mais seu pensamento. Eis por que esse riso congela e revira as entranhas. É um riso que nunca adormece, como uma doença que segue sempre seu caminho e executa uma ordem providencial. E assim o riso de Melmoth, que é a expressão mais elevada do orgulho, realiza perpetuamente sua função, rasgando e queimando os lábios do ridente irremissível!”.

da fantasia cômica: “Vemos nela, antes de tudo, algo de vivo. Por mais trivial que seja, tratá-la-emos com o respeito que se deve à vida”.

É pelo riso de Zaratustra que encontramos fortemente a afirmação da vida a despeito dos valores metafísicos ou transmudanos. O riso, para Nietzsche, liga-se à coragem, à superioridade, a um pensamento corpóreo, vivo e ativo, em suma, a um pensamento dançante. O riso não mais faz tremer – como o Sábio de Baudelaire –, mas faz dançar e, portanto, como deixaria Zaratustra de perguntar “quem, entre vós, pode ao mesmo tempo rir e sentir-se elevado?” (NIETZSCHE, 2011, I, Do ler e do escrever).

Por trás dos teus pensamentos e sentimentos, irmão, há um poderoso soberano, um sábio desconhecido – ele se chama Si-mesmo. Em teu corpo habita ele, teu corpo é ele. Há mais razão em teu corpo do que em tua melhor sabedoria. E quem sabe por que teu corpo necessita justamente de tua melhor sabedoria? Teu Si-mesmo *ri* de teu Eu e de seus saltos orgulhosos. “Que são para mim esses saltos e voos do pensamento?”, diz para si. “Um rodeio até minha meta. Eu sou a andadeira do Eu e o soprador dos seus conceitos” (NIETZSCHE, 2011, I, Dos desprezadores do corpo, *grifo nosso*).

Em oposição à Virginie de Baudelaire, esse Si-mesmo se assevera em seu riso, cuja afirmação é a própria negação dos valores metafísicos que insistentemente tentaram abafar o riso, ou melhor, nega os valores mais altos impostos pela história do Ocidente num riso. Esse não anuncia o declínio do homem, mas a afirmação de Si-mesmo, da vida criadora, leve, dançante e esvoaçante.

Como comenta Héber-Suffrin (2003, p. 38), também em *Zaratustra*, Nietzsche empreende uma contestação de nossa cultura:

Por um lado, nossa cultura se caracteriza por sua fé na razão, sua confiança na ordem das coisas e do pensamento; ela se pretende essencialmente “racionalista”: é esse racionalismo que começa com o método de Sócrates. Sócrates, precisamente, inaugura essa cultura. É esse mesmo racionalismo que, durante dois milênios, imobiliza seus esquemas de pensamento na lógica de Aristóteles. É ainda esse racionalismo que os teólogos introduzem no religioso – antes que uma revolução preste culto à deusa Razão. É ele que se renova e inventa a ciência, com o método cartesiano; é ele ainda que se encontra, outra vez renovado, na dialética de Hegel e seu famoso “o que é racional é real, e o que é real é racional”.

Esta contestação radical já se acha presente em *Die Geburt der Tragödie* [*O nascimento da tragédia*], quando Nietzsche encontrou na tragédia grega um

“pessimismo da *fortitude*”, oposto ao otimismo racionalista e científico do socratismo, responsável pela morte da tragédia. Ao buscar entender a aparente contradição do povo grego que, ao mesmo tempo, era um povo aberto à vida e um povo que precisava da tragédia, Nietzsche argumenta que a arte trágica dissipa a distância entre as instituições políticas e a sociedade e exaure o que separa os homens uns dos outros, reunindo-os num sentimento de identificação que os leva ao Uno-Primordial. Por isso, segundo o autor, a arte trágica age como uma consolação metafísica, que caracteriza a vida, apesar das adversidades dos fenômenos, como imperturbável, poderosa e plena de alegria. Uma “[...] arte do consolo *deste lado de cá* – vós deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos, se, todavia, quereis continuar sendo completamente pessimistas” (NIETZSCHE, 1992, Tentativa de autocrítica, §7).

É assim que Nietzsche define o espírito dionisíaco. Um espírito que procura a vida plena e, por isso, retira os homens de sua aparência de homens civilizados, levando-os rumo ao desconhecido, do monstruoso e do heroico. Na modernidade, o espírito dionisíaco encontra sua mais alta realização na música de Richard Wagner. Segundo Nietzsche, Wagner recupera a força do mito, há muito tempo perdida na Europa, principalmente pelo espírito das luzes:

Eu compreendi [...] o pessimismo filosófico do século XIX como sintoma de uma mais elevada força de pensamento, de uma mais vitoriosa abundância de vida, do que a que tivera expressão na filosofia de Hume, de Kant e de Hegel – eu vi no conhecimento *trágico* o mais belo luxo de nossa cultura, sua mais preciosa, mais nobre, mais perigosa espécie de esbanjamento, mas ainda seu luxo *permitido*, graças à sua opulência. Do mesmo modo, interpretei a música de Wagner como a expressão de uma potência dionisíaca da alma (NIETZSCHE, 1999, Nós, os antípodas).

Para Nietzsche, o espírito dionisíaco, seja na modernidade ou na civilização grega, buscava romper com o otimismo científico. Se a tragédia grega se opunha ao espírito lógico e teórico, que se encarnava na figura de Sócrates;⁵⁶ no século XIX, opõe-se ao pensamento racionalista, herdeiro do século das luzes.

Em 1872, Nietzsche (1992, § 18) aproxima Kant de Schopenhauer, compreendendo que seus escritos introduzem uma cultura trágica, pois combateram o otimismo filosófico, caracterizado por sua pretensão científica de universalidade. Kant,

⁵⁶ Para Nietzsche (cf. 1992, § 12), Sócrates, *par excellence*, o homem teórico, um espírito lógico, cujo racionalismo pautava-se nas três máximas: “a virtude é saber”; “só se peca por ignorância”; “o virtuoso é o mais feliz”. Máximas que representam a morte da tragédia.

em sua filosofia crítica, foi aquele que contestou essa pretensão – que era pautada na “ideia ilusória” de universalidade, de essência lógica das coisas – através da exposição dos limites da razão. Todavia, anos mais tarde, quando rompeu com Wagner por conta de sua conversão ao catolicismo, Nietzsche também se desvincula de Schopenhauer e Kant, pois, naquele, seu pessimismo foi convertido em ascetismo católico, travestido de budismo; neste, não mais encontramos um rompimento com sua época, ao contrário, Nietzsche o compreende como um filósofo insidioso, cristão pérfido, *décadent*, “um verdadeiro filho de seu século”, do “século do Entusiasmo” (NIETZSCHE, 2004, Prólogo, §3).

A ruptura com Wagner, embora gradual, é decisiva no pensamento de Nietzsche, pois lhe dá maior autonomia intelectual para refletir a respeito da arte. É também o momento em que o filósofo alemão expõe de forma clara sua crítica à modernidade, uma vez que percebe outra tendência no pensamento do século XIX: uma forma de pessimismo que, longe do espírito dionisíaco, contrasta ao otimismo científico, pelo ressentimento e sua necessidade de vingança.

Nietzsche, em 1888, no livro *Der fall Wagner [O caso Wagner]*, retoma aquilo que considera seu erro, de ter julgado de forma positiva Wagner e a arte de sua época. Compreende seu século como aquele que desenvolveu uma moral pautada no empobrecimento da vida, na vontade de fim, no grande cansaço, valores próprios da *décadence* que, segundo o mesmo, foi sua grande preocupação. Todavia, se o próprio Nietzsche se caracteriza como um decadente, o que o difere de Wagner? A busca pela superação, de si mesmo e de seu tempo. Eis o trabalho do verdadeiro artista, segundo Nietzsche, e, por isso, Wagner é uma doença, pois, através de seus traços alegres reinam a sinistra realidade do declínio da arte e do declínio do artista: “o músico agora se faz ator, sua arte se transforma cada vez mais num talento para *mentir*” (NIETZSCHE, 1999, § 7).

Wagner é a síntese do que é moderno. Se toda a época tem virtudes que lhe são permitidas e proibidas, a modernidade estética se divide, biologicamente, entre as virtudes: da vida *ascendente*, vida que instintivamente resiste às virtudes da vida declinante; e as próprias virtudes da vida declinante que, instintivamente, odeia tudo o que é pleno e abundante. Temos, por um lado, uma estética da *décadence* e, por outro, uma estética *clássica*. Esta divisão, na dimensão moral, é o reflexo da separação trabalhada por Nietzsche em *Zur Genealogie der Moral*, de uma moral dos senhores, a aristocrática, e a dos escravos, a moral cristã. A moral dos senhores (“romana”, “pagã”,

“clássica”) traz consigo a linguagem simbólica de que a vida vingou, que a vida ascende, partilhando de sua abundância com as coisas e enriquecendo o mundo, é o instinto que diz “sim”; a moral do escravo declina, toma a vida como pobre, pálida, instintivamente dizendo “não” para o mundo para melhor se afastar dele.

O problema de Wagner (e da modernidade de modo geral) é a não distinção dessas duas morais. Por falsidade, Wagner inclina-se para a moral dos senhores ao mesmo tempo em que enuncia a doutrina contrária, o “evangelho dos humildes”, a necessidade de redenção. Nietzsche (1999, Epílogo, *grifos do autor*) observa que essa contradição de valores é própria de Wagner, assim como é própria do homem moderno: “esta *inocência* entre opostos, esta ‘boa consciência’ na mentira é algo *moderno* por excelência [...]. O homem moderno constitui, biologicamente, *uma contradição de valores*, ele está sentado entre duas cadeiras, ele diz Sim e Não com o mesmo fôlego”.

Diante dessa crítica sobre o artista moderno, o que difere Nietzsche de Hegel?

Se Wagner e a arte de seu tempo representavam um repúdio à vida e à busca de um ideal metafísico, Nietzsche (2000, IV, § 222) diagnostica que antes de ser absorvida pela metafísica, a arte ensinava a olhar para vida com interesse e prazer, sem o incômodo do sofrimento que a vida poderia suscitar: “seja como for, é boa a vida”. Por mais que o homem moderno possa renunciar à arte, não perderá a capacidade do que com ela aprendeu, assim como pode renunciar à religião, mas não às intensidades e elevações do ânimo advindas por meio dela. Parece que Nietzsche entende uma sucessão de registros, que permite aproximá-lo de Hegel: a metafísica seria procedida pela arte e a arte pela ciência: “o homem científico é a continuação do homem artístico” (NIETZSCHE, 2000, IV, § 222).

Ainda no aforismo 222 de *Menschliches, allzumenschliches* [*Humano, demasiado humano*], Nietzsche afirma o novo papel da arte, não mais orientada nos valores metafísicos que agarravam a imagem do que subsiste eternamente, uma vez que o artista, ciente de sua finitude, de sua mutabilidade e da transitoriedade de suas criações, cria uma arte fugaz e de entretenimento. No entanto, Nietzsche não decreta seu fim, antes, quer prever o que restaria dela com o abandono metafísico e longe da efemeridade. A arte enquanto metafísica, combatida por Nietzsche, é caracterizada por seu afastamento do mundo e de suas aparências, sendo uma possível manifestação do verdadeiro mundo, transposta nos modelos de eternidade do artista. Este modelo foi perdendo a principal característica estética, qual seja, gerar prazer e alegria. A arte, ao se afastar da vida, deixou a existência mais pobre e a vida foi perdendo sua intensidade,

embora esta arte nunca desapareça por completo. Mesmo que ela esteja submergida, segundo Nietzsche, na falsidade e na mentira, como em Wagner, um discípulo de idealismo que baseia sua música em grandes e elevados temas – nada tão distante, para Nietzsche, da cultura alemã do século XIX –⁵⁷ não seria o próprio pensamento de Nietzsche, expresso principalmente em sua obra *Zarathustra*, ainda a possibilidade de ressurgimento de uma arte voltada para a vida? Ou ainda, não seria o próprio Nietzsche que se estabeleceu como próprio paradigma para o pensamento, dotado de uma *grande saúde* para buscar um futuro ainda não provado, para um novo fim e por novos meios? Não seria Nietzsche (§ 382) o portador dessa *grande seriedade*, ou seja, dotado de um espírito ingênuo e que transborda abundância e potência, “brinca com tudo o que até aqui se chamou santo, bom, intocável, divino”, e, portanto, tornaria risível toda a seriedade terrena? Se considerarmos isso verdadeiro, podemos afirmar que, para Hegel, em seu amplo otimismo, a arte acabou e não é mais possível, havendo unicamente espaço para uma ciência sobre a arte. Não se faz mais arte pelo simples fato de que sua época passou, pois não contribuiu mais aos designios do espírito em sua caminhada histórica, racional e necessária. Embora Nietzsche tenha um diagnóstico profundamente pessimista sobre a arte de seu tempo, caracterizando-a como uma arte mentirosa, ainda assim é pela arte, pela busca da autêntica expressão estética, que o filósofo encontra a possibilidade de escapar do declínio de sua época. Nesse sentido, Nietzsche está mais próximo de Baudelaire do que de Hegel.⁵⁸

A expressão mais contundente de que a arte supera o declínio da vida é o riso do artista⁵⁹ que, frente ao mundo que o nega e se nega, num esforço para acabar com toda a produção estética autêntica, ainda persiste em sua afirmação da vida. O que seria o verdadeiro artista senão aquele que resiste a tudo o que se exalta em seu tempo, a frieza,

⁵⁷ No aforismo 153 de *Menschliches, allzumenschliches* [*Humano, demasiado humano*], Nietzsche mostra a influência que a metafísica ainda exerce sobre a arte: “Podemos ver como é forte a influência metafísica, e como é difícil para a natureza livra-se dela enfim, pelo fato mesmo do livre pensador, após ele ter se despojado de toda metafísica, os mais altos efeitos da arte produzirem facilmente uma ressonância na corda metafísica”.

⁵⁸ Não à toa, para Nietzsche (1999, §10), Wagner é herdeiro de Hegel, principalmente por conceber a música como “ideia”: “a mesma espécie de homens que se exaltou com Hegel se exalta hoje com Wagner; na sua escola se escreve até hegeliano! – Foi compreendido sobretudo pelos jovens alemães. As palavras ‘infinito’ e ‘significado’ já bastavam para eles se sentirem incomparavelmente bem. Não foi pela música que Wagner atraiu os jovens, mas pela ‘ideia’: – é o que há de enigmático em sua arte, o brincar de esconder-se atrás de centenas de símbolos, a policromia do ideal, o que seduz e conduz esses jovens a Wagner; é o seu gênio para formar nuvens, vaguear, voltar e arremessar pelos ares, seu em-toda-parte e em-nenhum-lugar, exatamente aquilo com que, a seu tempo, Hegel os conquistou e aliciou!”.

⁵⁹ Em *Der fall Wagner*, Nietzsche inicia seu texto com a epígrafe “*ridendo dicere severum...*” [rindo, dizer coisas graves”. Citação e paródia de Horácio: *ridentem dicere verum quid vetat* [o que nos proíbe de rindo, dizer coisas verdadeiras].

o desencantamento, na vida empobrecida, através de um grande riso? Nietzsche, como filósofo de seu tempo, buscou se opor aos valores modernos, oferecendo uma saída através do homem além-moral, que aspira uma cultura fundada na arte, na criação. É por isso que o que seduz Nietzsche não são “as longas cadeias da razão” cartesiana, nem a dialética hegeliana, ao contrário, é a própria poesia, o aforismo, a alegoria, a metáfora, a paródia, o provérbio, o canto ditirâmico, que compõe a forma de seu *Zarathustra*. O estilo de Nietzsche – o estilo de artista – emerge da própria cultura em que diagnosticou como decadente, para ultrapassá-la. Por que através da arte? Porque a arte, quando autêntica, oferece à vida sua plenitude, mesmo diante de uma época que cultiva o *taedium vitae*.

Assim, a dialética, como o socratismo estético, como o cristianismo, como o wagnerianismo ou o positivismo, opera e se move por *ficção*,⁶⁰ pela superação da vida em movimento para sua realização na racionalidade abstrata, ou seja, por uma vida não autêntica, pela “ideia”. Há uma negação de si e um empobrecimento do mundo. Neste sentido, retoma-se, aqui, a pura Virginie de Baudelaire: o artista, para Hegel, em seu processo de criação, relaciona-se da mesma forma consigo mesmo, isto é, dialeticamente, negando a sua individualidade para se alçar ao nível da totalidade. Em seus *Vorlesungen über die Ästhetik [Cursos de estética]*, Hegel (2001, p. 37) afirma que “a arte e suas obras, decorrentes do espírito e geradas por ele, são elas próprias de natureza espiritual, mesmo que sua exposição acolha em si mesma a aparência da sensibilidade e impregne de espírito o sensível”, e, doravante, acrescenta que elas são “um *estranhamento* na direção do sensível”. Tal estranhamento de si mesmo no que diz respeito ao sensível, leva o homem a significar a vida alicerçado nos altos valores da espiritualidade dialética e, portanto, a partir da sua racionalidade necessária e lógica. Do ponto de vista nietzschiano, a dialética se insere nessa longa história do declínio que chega à modernidade com força avassaladora contra a vida em sua mais alta intensidade, na figura de Wagner – se o homem ri, ele treme diante de si mesmo, de sua

⁶⁰ Deleuze (1977, p. 169), comentando Nietzsche afirma que “a depreciação supõe sempre uma ficção: é pela ficção que se falseia e que se deprecia, é por ficção que se opõe algo à vida”. A isso, complementa-se o que Nietzsche (1992, §15) escreve em *Die Geburt der Tragödie*, sobre o socratismo estético: “agora, junto com esse conhecimento isolado ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não petulância, uma profunda *representação ilusória*, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável fé no pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar este em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*. Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de transmutar-se em *arte*, que é o objeto propriamente visado por esse mecanismo”.

vida, e, neste sentido, a dialética só pode entender a imagem da racionalidade fundada na imagem invertida e negativa do mundo contingente.

É contra esta negação de si mesmo e do mundo que Zaratustra não pergunta “como conservar o homem?”, como comumente se questiona, mas “como elevar [Aufheben] o homem?” (NIETZSCHE, 2011, IV, Do homem superior, § 3). Esse deslocamento da questão é essencial para entendermos que Nietzsche não está pensando em uma superação do homem em termos dialéticos, mas que, para se chegar ao homem superior, deve-se tanto fugir dos valores comumente adotados e das superações lógicas e necessárias que a história dialética impõe. Zaratustra é caracterizado, por Nietzsche como aquele que declarou “santo o riso”, que ri espontaneamente, marcando a diferença, portanto, com os homens que guiam sua vida nos valores transmundanos:

Esta coroa do homem que ri, esta coroa de rosas: eu mesmo a pus em mim, eu mesmo declarei santa a minha risada. Nenhum outro encontrei, hoje, forte o bastante para isso. Zaratustra, o dançarino, Zaratustra, o leve, que acena com as asas, pronto para o voo, fazendo sinal a todas as aves, pronto e disposto, venturosamente ligeiro: – Zaratustra, o adivinho risonho, nada impaciente, nada intransigente, alguém que ama saltos e pulos para o lado; eu próprio me pus essa coroa! (NIETZSCHE, 2011, IV, Do homem superior, § 18).

O riso assume o caráter da própria criação, uma vez que se diferencia entre aqueles que aceitam a vida em sua superabundância e, portanto, abre-se para a alegria trágica de viver, e aqueles que ainda a encerram num empobrecimento. Poríamos entender essa oposição por aquilo que Nietzsche (2001, V, § 370) escreveu em *Die fröhliche Wissenschaft* [Gaia Ciência]:

O mais rico em plenitude de vida, o deus e homem dionisíaco, pode permitir-se não só a visão do terrível e do discutível, mas mesmo o ato terrível e todo luxo da destruição, decomposição, negação; nele o mau, sem sentido e feio parece como que permitido, em virtude de um excedente de forças geradoras, fertilizadoras, capaz de transformar todo deserto em exuberante pomar. Inversamente, o que mais sofre, o mais pobre de vida necessitaria ao máximo de brandura, paz e bondade, tanto no pensar como no agir, e, se possível, de um deus que é propriamente um deus para doentes, um “salvador”; e igualmente da lógica, da compreensibilidade conceitual da existência – pois a lógica tranquiliza, dá confiança –, em suma, de uma certa estreiteza cálida que afasta o medo, um encerrar-se em horizontes otimistas. [...] Quanto aos valores artísticos todos, utilizo-me agora desta distinção principal: pergunto, em cada caso, “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?”. De início, uma outra distinção parece antes recomendar-se – ela salta bem mais à vista –, ou seja, atentar se a causa da criação é o desejo de fixar, de eternizar, de *ser*, ou o desejo de *destruição*, de mudança, do novo, de futuro, de *vir a ser*.

Essa distinção é importante para entender o solo de Zaratustra, essa personagem de espírito leve, dançante, dionisíaco. Embora os valores artísticos possam brotar de sementes diferentes,⁶¹ vamos germinar a que nos interessa aqui: é pela abundância de vida que o homem pode ser um criador – no que esta palavra carrega consigo de carga dionisíaca de destruição, mudança, de novo. Num sentido pleno, um Sim para a vida e para a criação. Indo além da oposição de bem e mal, deixando de lado o delírio idealista ou romântico, Nietzsche traz a noção de felicidade trágica numa intensa afirmação da vida, o *amor fati*, ou, nas palavras de Nietzsche (2011, IV, § 276): “seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!”. Esse sim para a vida não é simplesmente a afirmação da vida no que ela tem de prazerosa ou de agradável, mas também naquilo que ela tem de violenta e desagradável, de perverso e de feio – dizer Sim para tudo aquilo que o homem moral falaria Não, Sim para tudo aquilo que o homem moral negaria em sua vida presente por uma vida futura. Esse “Não” para Nietzsche gera um mal-estar psíquico na vida, tornando o indivíduo um ressentido, um escravo. Por outro lado, o *amor fati* tem um sentido muito mais profundo do que aceitar a vida tal como se apresenta em sua imanência – num sentido passivo –, mas, ao contrário, tem um sentido ativo da experiência do indivíduo com sua existência de aceitar a força, a vontade de poder criadora: a capacidade do indivíduo em amar, não a resignação, mas a potência, não “uma única interpretação” (NIETZSCHE, 2011a, I, §11) de mundo, mas a multiplicidade, não somente a agradável, mas a dor e a violência; um amor incondicional à vida. Amando as múltiplas situações que nos apresentam na vida, amando mesmo as mais trágicas vivências com uma superabundante felicidade, consegue-se intensificar a potência da vida e, então, criar; ou, em outras palavras, amando a interatividade de forças como elas se apresentam em seus acasos, potencializá-las através da criação. Assim, mesmo na lama, o poeta diz Sim a si mesmo: aí está a alegria trágica que permite o homem dizer Sim às forças antagônicas que se apresentam e criar a partir dessa intensa alegria – “o segredo para colher da vida a maior

⁶¹ Segundo Nietzsche, o desejo de destruição, de mudança ou de devir, pode ser tanto a expressão de uma energia abundante, ligada ao dionisíaco, como, ao contrário, pode estar ligado ao mal favorecido, àquele que se irrita com a existência e, portanto, a quer por abaixo (o autor lembra aqui dos *anarquistas*). O mesmo procede da vontade de eternizar-se; onde, por um lado, encontramos o *pessimismo romântico*, que provém “da tirânica vontade de um grave sofredor”, e, do outro lado, este desejo provém da gratidão e do amor (uma arte de apoteose).

fecundidade e a maior fruição é: *viver perigosamente!*” (NIETZSCHE, 2001, IV, § 283). Como escreve em *Ecce Homo* sobre a afirmação trágica da existência:

Como o espírito portador do mais pesado destino, de uma fatalidade de tarefa, pode no entanto ser o mais além e mais leve – Zaratustra é um dançarino –: como aquele que tem a mais dura e terrível percepção da realidade, que pensou o “mais abissal pensamento”, não encontra nisso portanto objeção nenhuma ao existir, sequer ao seu eterno retorno – antes uma razão a mais para *ser ele mesmo* o eterno Sim a todas as coisas, “o imenso e ilimitado Sim e Amém”... “A todos os abismos levo a bênção do meu Sim”... *Mas esta é a ideia do dionisíaco mais uma vez* (NIETZSCHE, 1995, Assim falou Zaratustra, § 6, *grifos do autor*).

É neste sentido que Nietzsche (2001, IV, § 341) entende o dionisíaco, que entende Zaratustra, é nesse sentido que devemos responder com um riso nos lábios, Sim para a vida, Sim para o demônio:⁶²

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!”. – Você não prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”, pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela?

1.5.2 O riso do impossível

⁶² Em uma carta de 14 de Agosto de 1881, Nietzsche (*apud* KLOSSOWSKI, 2000, p. 75) escreve a Gast: “(...) O sol de agosto brilha sobre nós, o ano passa, um silêncio maior, uma paz maior se estendem sobre as montanhas e as florestas. No meu horizonte nasceram pensamentos – como nunca havia visto iguais – dos quais nada deixarei transpirar, e me esforçarei para continuar no sei de uma calma inabalável! Ah, meu amigo, às vezes, a apreensão me invade de tal modo que, se eu levar tudo em conta, viverei uma vida das mais perigosas, pois sou do gênero dessas máquinas de combate que podem EXPLODIR! As intensidades de meu sentimento me dão arrepios e me fazem rir – diversas vezes já me aconteceu de não poder deixar o quarto, sob o tolo pretexto de que meus olhos estavam inflamados – por que? Em todas as vezes, eu chorara no dia anterior, durante minhas caminhadas, derramara lágrimas, não sentimentais, mas de júbilo: e em lágrimas, eu cantava e dizia coisas absurdas, tomado por uma nova visão que sou o primeiro dos homens a ter”

Bataille (1973, OC, VI, p. 310), em “*Le rire de Nietzsche*”, ao relacionar as noções de possível e impossível através do pensamento nietzschiano, escreve que “no fundo, o domínio espiritual é aquele do impossível. Diria que o êxtase, o sacrifício, a tragédia, a poesia, o riso são formas em que a vida se coloca na medida do impossível”.⁶³ E, posteriormente, complementa:

Eu me limito a duas proposições, já implicitamente introduzidas: “todo impossível é aquilo pelo qual um possível deixa de ser (como disse, sem o possível não haveria o impossível: a tragédia é o atributo do poderoso)” – “no extremo limite de seu poder, todo possível aspira a impossibilidade (o que a destrói como possível)”. Lembro que a aspiração ao impossível é exatamente o espiritual (como a ação é sempre aspiração ao possível). Mas ainda, no momento em que a vontade de salvação, como uma intrusa, é rejeitada pelo espiritual, qual é o possível sem o qual não existiria impossível?

Quando se mata Deus e a aspiração à salvação deixa de ser uma impossibilidade possível através da existência dessa figura suprema, resta agora, ao homem, buscar a impossibilidade em si mesma. A espiritualidade trabalhada por Bataille é tão nova quanto antiga: pode fazer referência a antes ou depois do cristianismo. “A religião cristã é talvez a menos religiosa”, escreve Bataille (1987, OC, X, p. 36) em *L’erotisme*. Esta afirmação converge com a noção de salvação, apresentada aqui na figura de Deus. Bataille (1973, OC, VI, p. 310) entende que “a qualificação do mal indica um acordo profundo do homem com o possível. Ela significa, de um lado, uma crença geral à dominação do possível no mundo. Esta dominação estaria assegurada”.

Deus nada mais é do que o ser supremo que, em sua própria existência, pressupõe o impossível. Este implicaria, do ponto de vista moral, um limite no mundo ou o “triunfo do possível”. Isto porque o homem, sendo homem, deve se manter no limite do possível imposto pelo impossível, não ultrapassar a barreira sob o risco de punição. A salvação, como horizonte impossível a ser alcançado, pressupõe os limites do homem em um mundo moral. Neste sentido, temos um pleno domínio, por parte do impossível, do possível ou, em outras palavras, só podemos chegar ao mundo prometido em sua perfeição e harmonia quando não sucumbirmos ao mundo dos pecados e dos vícios – a negação pressupõe essa possível impossibilidade.

Seguindo esse argumento, vamos pensar o artista, na modernidade, como o impossível a vagar em terra firme. Como observamos anteriormente, o artista,

⁶³ E, por espiritual, Bataille (1973, OC, VI, p. 310) entende que é o que “revela o êxtase, do sacrifício religioso (do sagrado), da tragédia, da poesia, do riso – ou da inquietude”.

pertencendo ao *entre-lugar*, não seria em sua própria existência o impossível? Ele próprio, como Baudelaire o diz, não se autoproclamou seu Deus e seu sacerdote? E como seu próprio Deus, o artista não poderia alterar os valores para si mesmo? E, ainda, o artista não partilharia do trabalhado do negativo, uma vez que coube a Hegel jogá-lo para fora de toda possibilidade do conhecimento, de toda possibilidade de existência? Entretanto, não seria a arte moderna essa afirmação limite do fechado sistema hegeliano?

A estética hegeliana banuiu todo o artista da possibilidade de ser para a transcendência do espírito e, estando agora fora da lógica do tempo, a arte é destituída de sua alta posição que ocupou em tempos passados. Na modernidade, a existência artística, em sua imediatez e contingência, deixou para trás esse momento Uno de uma harmonia ordenadora, para se aventurar numa ontologia não dialética. E, se sua existência está prejudicada pela transcendência, resta-lhe apenas a imanência de sua própria existência que não cessa de se situar nesta contradição que, ao não existir, ainda assim não deixa de ser. Aqui não se instaura um problema dialético – embora nasça de uma filosofia eminentemente dialética – ao contrário, na existência do artista não há síntese possível, não há conciliação, toda a negação é sempre afirmada, nunca superada. O século XIX não permitiu a síntese e o artista só pôde se compreender mantendo-se nesta distância que o situa como o incompreendido, como o impossível – tanto para si quanto para com os outros.

“Ser divino não é somente colocar a vida na medida do impossível, é renunciar a garantia do possível”, escreveu Bataille (OC, VI, 1973, p. 312), e, ainda “o limite do homem não é Deus, não é o possível, mas o impossível, a ausência de Deus”, bem como “o que significa o divino atingido no riso, senão a ausência de Deus?” No fundo, é na medida do impossível que a existência do artista é colocada na dimensão de sua própria vida enquanto superabundância, a vida na intensidade de um riso que afirma, insistentemente, a morte de Deus. E, com um grande riso no rosto, o artista diz Sim a si mesmo, diz sim ao impossível. Riso este que acometeu a pura e moral Virginie, levando-a a um profundo mal-estar; e que fez de Zarathustra, o leve e o dançante, declarar santo seu riso; o riso que fez o Sábio tremer não poderia passar despercebido, deveria adentrar-se na possibilidade do possível, deveria novamente ser tomado dentro de uma racionalidade que o vigiando, pode, enfim, controlá-lo. Assim, o homem teórico não conseguiu digerir esse riso espontâneo e alegre, não conseguiu compreender por que ele, ao rir, tremia. É como se, no fundo, o riso revelasse alguma verdade sobre o

homem teórico, é como se no fundo o receio ao impossível fosse a própria condição para a realização da racionalidade.

Todavia, como o homem teórico poderia conter esse perigoso riso, se dele se afastou por medo de tremer? Algo em seu saber estava incompleto, a possibilidade estava pesada, era possível mais, possível ir além, era possível limitar o impossível? Essa incompletude não é porque não poderia rir; ele, conhecedor que é, sabia que para ser razoável não deveria contrair os lábios e mostrar os dentes. Ao contrário, para ser um homem razoável, não deveria rir, mas entender esse riso ao ponto de torná-lo síntese, abstração, conceito, ou, noutras palavras, deveria apreender o riso na seriedade do conceito. E, diante dessa possibilidade, mordeu os lábios e decidiu que o ridente, esse ser quase inumano, deveria ser objeto de seu estudo, pois, como poderia um homem de razão, rir? Traça-se aqui um embate de difícil solução: o artista ri diante da realidade que lhe aparece como contraditória, incongruente, paradoxal e vazia; o homem de ciência, olhando para essa mesma realidade, optou por encará-la com a seriedade que suprime o riso. O homem que ri foi tomado como estranho e perigoso, entretanto, era dotado de tal leveza que não se encontrava dentro do pesado conhecimento. O quadro mudou: a ciência já havia se apoderado do louco, esse ser desarrazoado, e não tardaria a assimilar o riso do artista ao riso do louco.

Não há dúvidas: o homem de ciência se ofendeu pelo riso daquele que não negava; o homem dialético compreendeu, mesmo tendo de ir contra si mesmo, que não poderia deixar a arte fora de seu domínio. A totalidade estaria comprometida, ela deveria novamente habilitar o artista, agora como negatividade em si mesma, como negatividade do homem racional, como uma contradição na própria razão. Habilitar o artista não significa dar a ele seu antigo lugar, ao contrário, significa situá-lo no plano mesmo do mundo. Torná-lo negatividade para ter a possibilidade de entendê-lo, limitá-lo e, por fim, dominá-lo. O artista pode assim, depois de insistentes pesquisas no campo da psiquiatria da degenerescência, estar avizinado do criminoso, do louco, ser algo possível em um discurso possível. A degenerescência que abarca todo o homem através de sua psiquiatria ampliada, que captura toda a sociedade (com uma densidade maior voltada para o criminoso, o homossexual, a prostituta, o sodomita, o alcoólatra), agora encontra no artista sua pertença. A racionalidade visou a possibilidade de novamente inserir em seu discurso o artista, mas não para lhe devolver seu antigo *status*, mas para lhe retirar da liberdade que encontrou no anonimato. Não seria inexato afirmar que, nesse momento, a teoria da degenerescência assumiu um papel que Hegel dificultou,

embora de forma não proposital. Hegel não conseguiu prever o perigo do impossível. A teoria da degenerescência encontrou no artista, ou melhor, no homem de gênio, uma riqueza para demonstrar que a degenerescência pode ser diagnosticada em todo e qualquer tipo de indivíduo. Há aqui, é verdade, um discurso semi-marxista, uma democracia da doença. Todos são potencialmente doentes e a sociedade caminha, diferentemente do que pensou Hegel, não para sua realização, mas para seu fim.

Foi necessário a seriedade para conter o riso – esforço sem tamanho. Com certeza um pouco menos de transcendência para a ciência ultrapassar uma fresta ou um abismo que a filosofia de Hegel havia nos deixado, seu legado – o artista não existe. Agora, para o homem de ciência que se defronta com esse riso que ele mesmo se estremece, foi preciso entendê-lo, abstraí-lo, contê-lo e situá-lo em uma natureza global que pertence ao seu próprio discurso, em sua própria racionalidade. Homem de ciência, como sábio, não poderia não saber – mesmo que não possa rir, pelo menos deve ter o controle sobre o riso. A grande ironia era o riso se apresentar tão superior através de uma existência tão desprezível como a do artista. Para superar essa ironia, a racionalidade, em sua superioridade, rebaixou o riso. A religação do riso com verdade novamente se estabeleceu, porém, inversamente: diferentemente de outrora, quando o riso manifestava uma verdade do sujeito que se encontrava escondida, agora é o riso que esconde uma doença – é o riso patológico.

Passa-se da superioridade do riso o olhar sempre mais fechado, mais sério, um pouco mais enrugado; olhar que se torna condição de possibilidade para a apreensão do impossível. Para conter o riso do artista, o homem de ciência teve que olhar mais uma vez para baixo, ultrapassar a barreira nasal e fitar com muita atenção o riso que emanava da boca. O homem de ciência irá capturar o riso do artista em seu discurso que o define como doença, patologia, outro; através de um jogo sério, o homem de razão pode novamente se estabelecer como medida inversa ao tornar o artista um louco.

Não é à toa que Nietzsche (1992, Tentativa de autocrítica, § 2) tenha escrito da importância de ver “a ciência entendida pela primeira vez como problemática, como questionável” e, para isso, seria necessário “ver a ciência com a óptica do artista” e “a arte, com a da vida”. Destarte, no momento em que a arte se situa em sua inseparabilidade com a vida de artista, muitos erroneamente acreditaram que ela perdia seu contato com o mundo num subjetivismo hermético, quando, do ponto de vista de uma *metafísica de artista*, a arte era “a tarefa suprema e a atividade propriamente

metafísica da vida” (NIETZSCHE, 1992, Prefácio para Richard Wagner) – ela devolve a intensidade da vida submergida em seu declínio.

Inversamente, a psiquiatria, no momento em que se torna a própria medida do juízo estético, tomará o artista dentro de seu discurso como autor e sua obra como a própria manifestação da doença. Isso, logicamente, impõe um fundamento diferente daquele que Kant atribui ao juízo de gosto.⁶⁴ Quando a psiquiatria toma o gênio por autor, o autor/gênio, ela inverte a afirmação kantiana no exato momento em que julga a obra não a partir de um juízo desinteressado, mas de um juízo que encontra na obra determinações precisas – determinações antiestéticas. Agora a obra de arte é como um caminho para adentrar-se nas profundidades da subjetividade do autor/gênio, tomando-a como um mapa, uma geografia instável que comprova a doença. É neste aspecto que podemos pensar as consequências da afirmação de Hegel (2014, II, p. 314), “quanto mais particular é o caráter, mais se aproxima do mal e é impelido para o declínio”; abre-se, aqui, para uma fatalidade que é exterior ao pensamento hegeliano, entretanto, lhe deve em algum aspecto uma ressonância – a teoria da degenerescência. A subjetividade do artista pode ser agora captada e, sob esta nova configuração, teríamos que acrescentar à frase de Platão (2014, 396b) – “mas é que lhes foi proibido estarem loucos ou imitar a loucura” – o próprio artista, que lhe foi proibido ser. O diagnóstico é simples – “é um doente, um pobre coitado” (*apud* FOUCAULT, 1963, p. 195), dizia Janet sobre Raymond Roussel.

⁶⁴ Kant (2012/2015, §1) atribuiu que “o juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento; por conseguinte, não é lógico e sim estético”. E Agamben (2012, pp. 75-90) acrescenta que o juízo de gosto se funda em um conceito (o de um fundamento em geral da finalidade subjetiva da natureza para o juízo), a partir da qual, no entanto, nada pode ser conhecido e provado com respeito ao objeto, porque ele, o conceito, é em si indeterminável e inútil para o conhecimento.

1.6 DO GÊNIO DOENTE

*Na volta da esquina encontrei uma Esfinge.
Petrifiquei-me. Ela me disse então, olhando-me
nos olhos:*

*- Devora-me ou decifro-te!
(QUINTANA, 1973, p. 13)*

Se o destino da arte do século XIX pode ser pensado, em algum sentido, a partir da racionalidade hegeliana, faz-se necessário buscar as implicações mais profundas que permitiu aproximar o artista e a loucura. Para nos aprofundarmos nesta problemática, veremos como Hegel partilha de seu entendimento da loucura acompanhando o emergente nascimento da psiquiatria. Não obstante, dentro da filosofia de Hegel entende-se a loucura como possibilidade de cura, convergindo assim com o pensamento de Philippe Pinel e da nascente psiquiatra.

No § 408 de sua *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* [Enciclopédia das ciências filosóficas], Hegel (1995, p. 148) escreve:

– Por motivo de *immediatez*, em que o sentimento-de-si está ainda determinado, isso é, por motivo do momento da corporeidade – que aí está ainda inseparado da espiritualidade, e enquanto também o sentimento mesmo é particular, portanto uma corporificação particularizada –, o sujeito, embora tenha revestido a forma de consciência de-entendimento, ainda é capaz dessa *doença* que é permanecer com pertinácia em uma *particularidade* de seu sentimento, que ele não pode elaborar em idealidade, nem superar. O *Si* repleto, [o] da consciência do-entendimento, é o sujeito enquanto consciência consequente em si mesma, ordenando-se e mantendo-se conforme sua individual posição e conexão com o mundo externo, igualmente ordenado no interior dele mesmo. Mas, ficando preso a uma determinação particular, não assigna a tal conteúdo o lugar de-entendimento, e a subordinação que lhe compete no sistema-de-mundo individual que é um sujeito. O sujeito, desse modo, encontra-se na *contradição* entre sua totalidade sistematizada na sua consciência e a determinidade particular que nela não é fluida nem coordenada e subordinada: [é a] *demência*.

Neste primeiro momento, podemos traçar uma distinção entre *a consciência consequente de si mesma* e consequente de sua participação na totalidade sistematizada – o *si repleto*, a consciência reflexiva, cuja particularidade do sujeito se mantém em harmonia ou em conexão com o mundo exterior – e, do outro lado, uma consciência presa a uma determinação particular – a qual a interioridade não se relaciona com o mundo exterior, rompendo assim com o elo necessário da significação do sujeito com o mundo e criando, desta forma, um mundo particular e próprio em si mesmo – eis a

demência ou a loucura, uma contradição da consciência e de suas representações particulares, ou, se quisermos, uma não subordinação do interior para com o exterior.

Esse argumento avizinha-se com aquele do artista que se encontra no limiar da arte romântica, que exploramos anteriormente, porém, agora, adentra-se ao domínio da loucura. Para Hegel, o sujeito, entregue às paixões, às particularidades, rompe com a idealidade que lhe garante a conexão com a totalidade, com o mundo externo, com a moralidade, perdendo assim o significado de seu ser e, portanto, encontra-se doente. É como se, uma vez diante de suas paixões, o sujeito sucumbisse em seu mundo interior e, em consequência, se encontrasse em estado de contradição, cujo resultado é a assimetria entre sua totalidade sistematizada na sua consciência e sua determinidade particular. Eis o homem como negatividade e, portanto, o estabelecimento da loucura: a subjetividade adentra-se em si mesma e, em sua liberdade interior, contradiz o exterior. Ao definir como doença o sujeito que se entrega à particularidade do sentimento, Hegel (1995, p. 148) propõe, a seguir, algumas considerações sobre essa doença, sobre a demência:

Na consideração da demência, há que antecipar igualmente a consciência formada, [a consciência] de-entendimento; sujeito que é ao mesmo tempo [o] *si natural do sentimento-de-si*. Nessa determinação, ele é capaz de cair na contradição entre sua subjetividade livre para si mesma e uma particularidade que aqui não se torna ideal e permanece fixa no sentimento-de-si. O espírito é livre e portanto, para si, não é suscetível dessa doença. Foi considerado pela antiga metafísica como *alma*, como *coisa*; e só como coisa, isto é, como algo *natural* e *essente*, é capaz da demência, da finitude que nele se fixa. Por isso a demência é uma doença do psíquico, inseparavelmente do corporal e espiritual; o começo pode proceder mais de um ou de outro lado, como igualmente a cura. O sujeito enquanto sadio e em uso de razão tem a consciência presente da totalidade ordenada do seu mundo individual, em cujo sistema *subsume* todo conteúdo *particular* existente da sensação, da representação, do desejo, da inclinação etc., e o ordena no seu lugar de-entendimento: é o *gênio que impera* sobre essas particularidades.

Para se chegar ao sujeito sadio, Hegel escreve sobre a necessidade de superação da contradição que se estabelece no sujeito doente, a síntese necessária entre aquilo que ele compreende por subjetividade livre (totalidade) e particularidade, ou, como afirma Gladys Swain (1994, p. 12), “o estado normal da vida consciente se caracteriza, por sua vez, pela compatibilidade geral dos conteúdos da consciência e por sua disponibilidade ao olhar do sujeito, que as domina em seu conjunto ao mesmo tempo em que é mestre de sua ordem”.⁶⁵ Assim, o homem sadio nada mais é do que o

⁶⁵ Neste subitem, nossa leitura se inspirou em vários momentos no texto de Gladys Swain, *De Kant à Hegel: deux époques de la folie*. Alertamos que nossa inspiração ficou restrita a esse texto (sob a perspectiva que nos interessa). Queremos, com esse alerta, esclarecer que nos afastamos da interpretação

sujeito que tem não somente a consciência de si em sua imediatez, mas “tem a consciência presente da totalidade ordenada do seu mundo individual, cujo sistema subsume todo conteúdo particular existente da sensação” (HEGEL, 1995, p. 149). Ora, por mais que sejamos tendenciosos ao afirmar que na filosofia de Hegel ocorre a união entre a razão e o corpo, entre o interior e o exterior, entre as paixões e a razão, espiritual e natural, é importante salientar que no processo de constituição do ser na história, o domínio do racional sobre as paixões particulares se faz notória. O autor retoma, em seu jogo dialético, a sobreposição da alma ao corpo e, analogamente, da razão sobre a loucura. Em certo sentido, podemos afirmar que o louco é pura heterogeneidade em relação à totalidade das mediações, à consciência concreta:

Ele [o gênio] é a diferença como [a que há] entre o estar-desperto e o sonhar, mas, aqui, o sonho recai dentro da própria vigília, de modo a pertencer ao sentimento-de-si efetivo.⁶⁶ O erro (e similares) é um conteúdo recebido consequentemente naquela conexão objetiva. Mas, concretamente, muitas vezes é difícil dizer onde começa a torna-se delírio. Assim, uma paixão violenta, mais insignificante segundo o conteúdo, de ódio etc., pode parecer – ante a mais elevada sensatez e firmeza em si mesmo, que se deve pressupor – como um ser-fora-de-si do delírio. Contudo, este encerra essencialmente a *contradição* sentimento, que se tornou corporal [e] *essente*, *contra* a totalidade das mediações, que é a consciência concreta. O espírito determinado como apenas *essente*, na medida em que tal ser está não dissolvido na sua consciência, é doente (HEGEL, 1995, p. 148).

De tal modo, o gênio⁶⁷ é homogêneo, aquele que consegue submeter suas particularidades (seu mundo individual) à totalidade ordenada e seus conteúdos,

histórica que Swain confere sobre o louco e o Asilo na Modernidade, tal como podemos conferir em seus dois de seus livros: *La pratique de l'esprit humain: l'institution asilaire et la refolution démocratique*, Paris: Gallimard, 1980, escrita junto com Marcel Gauchet, e *Le sujet de la folie: Naissance de la psychiatrie*, Paris: Privat, 1977. No primeiro, os autores afirmam que na Modernidade onde predomina o igualitarismo democrático, ao contrário das sociedades hierárquicas e não-igualitárias dos clássicos, o louco não é mais visto como o Outro excluído, mas como o Alterego, o sujeito doente. No segundo, Swain mostra que o asilo do século XIX é a realização da utopia democrática, como se o século XIX fosse, podemos dizer, o aperfeiçoamento em relação ao que precede. Como nosso trabalho claramente aponta, estamos muito mais próximos da arqueologia do silêncio de Foucault, onde a dialética hegeliana contribuiu para o monólogo da razão sobre a loucura e, consequentemente, sua exclusão.

⁶⁶ Hegel (1995, p. 83), no § 398, definiu que no “estado desperto o homem se comporta essencialmente como Eu concreto, como entendimento; por esses, a intuição se lhe defronta como totalidade concreta de determinações, em que cada segmento, cada ponto, ocupa seu lugar, determinado simultaneamente por todos e como todos os outros”, em oposição com o sonhar: “no sonho procedemos como [seres] que representam; então nossas representações não são governadas pelas categorias do entendimento. O simples representar arranca as coisas à sua conexão concreta, [e] as isola. Por isso no sonho tudo flui para fora um do outro, se entrecruza em desordem selvagem, os objetos perdem toda a sua conexão necessária, objetiva, de entendimento e de razão, e só entram em uma relação totalmente superficial, contingente, subjetiva” (HEGEL, 1995, p. 88).

⁶⁷ No adendo do § 405, Hegel (1995, p. 122) esclarece o gênio da seguinte maneira: “Devemos entender por gênio a *particularidade* do homem, enquanto ela decide, em todas as situações e condições do mesmo, sobre seu agir e seu destino. É que eu sou algo *duplo* em mim mesmo; por um lado, sou como eu

percebendo-se para além da imediatez de suas paixões, como uma parte de um processo maior. Assim o gênio toma consciência do processo que atravessa sua finitude, participando da homogeneidade que subsume o particular à sistematicidade ordenada do mundo. Essa homogeneização que pressupõe a consciência concreta, que nada mais é do que a consciência do particular em relação à totalidade, também pressupõe uma separação de si mesmo em sua particularidade – principalmente no tocante às paixões. Ao contrário, o doente, sendo heterogêneo à sistematicidade ordenadora, adentra-se ao reino de sua vida subjetiva ao criar seus próprios conteúdos em sua consciência e, ao mesmo tempo, fixar-se neles. Sobre isso, Swain (1995, p. 13) assinala que “esta sucessão de um conteúdo da consciência só tem lugar pela impotência do sujeito de se subordinar, absorvido que está neste trato singular de sua vida subjetiva”.

Entretanto, Hegel naturaliza a loucura, pois entende que sua existência está na própria razão e, por isso, o estado de loucura já pressupõe a razão, que é sua natureza. Estabelece-se, sob esse argumento, novamente a relação da positividade da razão e da negatividade da loucura, cujo homem pode e deve ser entendido em suas contradições – em seus erros, em suas paixões, em suas ilusões, em suas inconstâncias –, porém o homem de razão deve superar tais contradições para realizar a síntese possível, adentrando-se ao ordenamento do mundo real (moral, ético, político, jurídico, entre outros). É nesse sentido que o homem de razão é avizinjado da vigília, uma vez que a loucura, próxima do sonho e do erro, é definida como delírio que pode desaparecer aos olhares atentos da consciência.

Em seguida, Hegel (1995, p. 149) acrescenta:

O conteúdo, que se torna livre nessa sua naturalidade, são as determinações egoístas do coração, vaidade, orgulho, e as outras paixões; e [também] fantasias, esperanças, amor, ódio do sujeito. Esse [componente] telúrico torna-se livre ao soltar-se a potência da sensatez e do universal, dos princípios teóricos ou morais, sobre o natural, que por essa potência é aliás mantido subjugado e recoberto; porque, em si presente, esse mal está no coração, pois o coração, enquanto imediato, é natural e egoísta [selbstich]. É o gênio mau do homem que se torna dominante na demência, mas em oposição e contradição com o que é melhor, situado no âmbito do entendimento, [e] que ao mesmo tempo existe no homem; de modo que esse estado é ruína e desgraça do espírito nele mesmo.

me sei segundo minha vida *exterior* e segunda minhas representações *universais*; por outro lado, o que sou em meu *interior*, determinado de maneira *particular*”. Assim, se quisermos entender o homem de gênio, ou o homem saudável, temos que aceitar que essa duplicidade se relaciona harmonicamente, sob o risco de loucura.

Observa-se, como no *Vorlesungen über die Ästhetik* [*Cursos de estética*], a retomada a superioridade da espiritual racionalidade sobre a bestial naturalidade imediata. Se o belo do espírito é superior ao belo natural, o mesmo critério se configura para os princípios teóricos e valores morais, que pertencem à criação do espírito, em detrimento da naturalidade instintiva e imediata do sujeito, próprio, segundo Hegel, da maldade ligada ao coração – estamos aqui diante do gênio mau. Assim, na particularidade que o espírito se prende, subsumido aos desejos, às paixões, à finitude e ao transitório, Hegel pôde determinar que no sujeito demente o que prevalece é o domínio do gênio mau, fazendo o espírito soçobrar em um estado de ruína e desgraça.

Importante observar que gênio mau hegeliano em nada se aproxima do gênio maligno cartesiano. Para o filósofo francês, o gênio maligno nada mais é do que uma metáfora que funciona como o Deus enganador. Sobre este gênio, Descartes (1953, p. 272) apresenta-o como hipótese a ser superada: “Suporei, pois, que há não um verdadeiro Deus, que é a soberana fonte de verdade, mas um certo gênio maligno, não menos ardiloso e enganador do que poderoso, que empregou toda sua indústria em enganar-me”. E, por fim, conclui: “Eis porque eu cuidarei de não receber em minha crença nenhuma falsidade, e prepararei tão bem meu espírito de todos os ardis desse grande enganador que, por poderoso e ardiloso que seja, não poderá jamais impor-me nada”. É a essa figura exterior ao *cogito* que Descartes, no caminho da dúvida metódica, descarta,⁶⁸ sendo que esse gênio não apresenta nenhuma vizinhança com a loucura, já que é considerado como uma entidade exterior ao *cogito*. Hegel, por sua vez, encontra o gênio mau inerente ao homem, não apenas como uma metáfora ou uma hipótese argumentativa, mas como algo natural e *essente*. A contradição do espírito é consigo mesmo, uma vez que, para Hegel, o espírito deveria partilhar dessa longa caminhada da história progressiva e metafísica do homem. Quando o transcendental deixa de participar da subjetividade, esta se depara com sua finitude e desvela seu estado essencialmente contraditório, longe da razoabilidade, e, portanto, seu gênio mau, sua demência, sua doença, sua loucura. Neste caso, não seria inoportuno observar que, em Descartes, o gênio maligno que impõe o erro ao homem que busca a verdade, é uma entidade exterior ao homem; por sua vez, em Hegel, o erro é o que há de mais natural e

⁶⁸ Para uma leitura mais profunda sobre o gênio maligno em Descartes, conferir o capítulo IV (“Le malin génie et le bon dieu”) do livro de Henri Gouhier (1973), *Descartes, Essais sur le “discours de la méthode”, la métaphysique et la morale*.

interior ao homem, pois ele é a própria contradição do espírito consigo mesmo, da razão consigo mesma – a loucura só existe na dimensão da razão.

Entretanto, se o demente para Hegel é aquele que se encontra separado de si mesmo e contra si mesmo, isso revela que não há apenas um conflito entre interior e exterior, entre subjetividade e objetividade, mas um conflito mal resolvido no próprio interior do sujeito, “uma identidade *apenas subjetiva* do subjetivo e do objetivo, que a uma unidade *objetiva* desses dois lados” (HEGEL, 1995, p. 151, *grifos do autor*). Ou, complementarmente, esta identidade subjetiva não acarreta simplesmente o antagonismo entre o erro do sujeito falho e o acerto do sujeito racional, mas “também é aquele de um sujeito que *crê* em suas fantasmagorias e de um sujeito que *sabe* a verdade” (SWAIN, 1995, p. 14).

É que no estado de demência propriamente dita os *dois* modos do espírito finito formam, cada um para si mesmo, uma *totalidade*, uma *personalidade*: de uma parte, a *consciência racional, desenvolvida* em si mesma, com seu mundo *objetivo*; de outra parte, o *sentir* interior que se fixa em si, e que tem em *si mesmo sua objetividade*. A consciência *objetiva* dos dementes mostra-se de maneira mais diversa: sabem, por exemplo, que estão no manicômio; conhecem seus serventes; sabem também, a respeito dos outros, que são loucos; acham graça na loucura, uns dos outros; são utilizados para todo tipo de funções, às vezes até para inspetores. Mas ao mesmo tempo eles *sonham acordados*, e estão *fascinados* por uma representação *particular* que não se pode coadunar com sua consciência objetiva (HEGEL, 1995, p. 153, *grifos do autor*).

Aqui não temos simplesmente a contradição entre as ideias delirantes do louco e a realidade ordenada em seus encadeamentos racionais. A contradição “é entre a parte dele [do louco] que guarda o contanto com a realidade e a parte que mantém, apesar do que ele também sabe, uma concepção insensata” (SWAIN, 1995, p. 14). E, portanto, Hegel entende que essa duplicidade se avizinhada dos estados de vigília e sonho – ou, ainda, o louco mantém a consciência destes estados em sua própria subjetividade.⁶⁹

⁶⁹ Hegel (1995, p. 82, *grifos do autor*), no § 398 de sua *Encyclopädie [Enciclopédia]*, escreve: “A diferenciação da individualidade, enquanto essente para si, em contraste consigo mesma, enquanto apenas *essente*, é – enquanto *juízo* imediato – o *despertar da alma*, que vem a contrapor-se à sua vida natural encerrada dentro de si mesma, inicialmente como determinidade natural, e como *estado* [desperto] em contraste com outro estado, o *sono* [...] no estado desperto o homem se comporta essencialmente como Eu concreto, como entendimento; por esses, a intuição se lhe defronta como totalidade concreta de determinações, em que cada segmento, cada ponto, ocupa seu lugar, determinado simultaneamente por todos e com todos os outros. Assim, o conteúdo tem sua garantia não pelo mero representar e diferenciar subjetivos do conteúdo, como de algo externo à pessoa; mas pela conexão concreta em que cada parte está com todas as partes desse complexo”. É nesse sentido que Hegel pode, ao fazer a oposição entre despertar e sono (acrescentando a este o sonhar), afirmar que o despertar não é apenas uma mera representação subjetiva, mas seu conteúdo participa da efetividade. Entretanto, o que se deve levar em

É oportuno, para pensarmos do motivo da emergência do pensamento de Hegel, mostrarmos o deslocamento entre sonho e loucura com o pensamento cartesiano (tal como interpretado por Foucault no segundo capítulo de *Histoire de la folie*). Quando Descartes (1953, p. 269) se coloca em dúvida metódica e, portanto, no caminho da verdade, esbarra em como os sonhos podem engendrar ilusões: “vejo tão manifestadamente que não há quaisquer indícios concludentes, nem marcas assaz certas por onde eu possa distinguir nitidamente a vigília do sono”. Neste momento, Descartes aproxima o sonho do erro, e não da loucura – esta que é a própria impossibilidade de se buscar a verdade, mostrando como que o sonho gera ilusões, mas não rompe o elo com o real e o verdadeiro: “Todavia, é necessário ao menos confessar que as coisas que nos são representadas no sono são como quadros e pinturas, que não podem ser formados senão à semelhança de algo real e verdadeiro” (DESCARTES, 1953, p. 269). Se Descartes, como argumentou Foucault, na busca da verdade, jogou pra fora do pensamento a possibilidade de loucura e não a do sonho, é porque o sonho ainda mantém um contato com o verdadeiro e o real, diferentemente da loucura; Hegel, ao contrário, aproxima o sonhar da loucura, mostrando como que todo o homem, consciente de si, deve estar em constante vigília para com seus erros, para com suas paixões, para com sua ilusões, para não chegar à loucura. No fundo, parece que Hegel quer dizer que a loucura não é um estado, mas um grau⁷⁰ e, diferentemente de Descartes, a loucura não é o contrário da razão, mas ela, por si só, pressupõe a razão. Quando o filósofo alemão afirma que a loucura é o sonhar acordado, ele está estabelecendo a duplicidade, no próprio indivíduo, entre, de um lado, a consciência racional, ética e moral e, do outro, as paixões e a individualidade:

Esse seu sonho acordado tem um parentesco com o *sonambulismo*; ao mesmo tempo, porém, um se distingue do outro. Enquanto no sonambulismo as *duas personalidades* presentes em um indivíduo não se *tocam uma à outra* – a consciência *sonâmbula*, antes, está tão *separada* da consciência *desperta* que nenhuma delas sabe da outra, e a *dualidade das personalidades* aparece também como uma *dualidade dos estados* –, ao contrário, na *demência propriamente dita*, os *dois tipos de personalidade não são dois tipos de estados*, mas estão *em um só e no mesmo estado*; de modo que essas personalidades, que *se negam mutuamente* – a consciência anímica e a consciência de-entendimento – *tocam-se reciprocamente*, e sabem *uma da outra* (HEGEL, 1995, p. 152, *grifos do autor*).

consideração é que esse despertar sempre é um ato do espírito e, como tal, parte da subjetividade do indivíduo.

⁷⁰ Como quando Hegel escreve (1995, p. 149) que “muitas vezes é difícil dizer onde começa [o erro e similares] a tornar-se delírio”.

O parentesco do sonho com o sonambulismo é apenas aparente. Neste, a relação entre as dualidades do indivíduo – a consciência racional e a consciência anímica – não interagem, não se comunicam, são paralelas. Em contrapartida, no sonho, a dualidade das personalidades forma uma unidade, ou ainda, ambos os estados são cientes da existência do outro. Isso significa, em termos hegelianos, que o sujeito demente está “junto a si no negativo de si mesmo”, ou seja, o negativo, na consciência, é sempre presente. Aqui a noção de síntese dialética é invertida – a possibilidade de síntese passa pela possibilidade de cura – ou, se quisermos, há aqui a afirmação do negativo.⁷¹ O negativo está sempre presente na loucura, pois o indivíduo participa desses dois estados de personalidade sem superação, eis do dilaceramento do indivíduo e, conseqüentemente, sua loucura.

O que é então esse “sonhar acordado”? Muito semelhante a crítica que Hegel lança à arte, como na estética romântica herdeira de Fichte, na demência o subjetivo que se dilacera torna-se a própria objetividade (eis a negatividade absoluta ou o Eu totalmente abstrato, como em Fichte, ou a própria fragmentação do sujeito, uma vez que não é a razão que domina, mas o próprio conflito que se estabelece). Nas palavras de Hegel, lemos: “Para os dementes, esse meramente subjetivo lhes é tão certo quanto o objetivo; na sua representação somente subjetiva – por exemplo, na sua fantasia de serem, de fato, *este* homem que não são – têm a *certeza deles mesmos*; [dessa representação] depende seu *ser*” (HEGEL, 1995, p. 154). O louco é aquele que, ao romper com a efetividade do mundo e fragmentar-se através de um conflito interno, representa o mundo a partir de si mesmo – que para Hegel não passam de abstrações vazias ou apenas simples possibilidades.

Logicamente que, para Hegel, todo o homem pode fantasiar, entretanto, na medida em que o Eu concreto perde, de forma absoluta, seu domínio para o Eu abstrato, que o sistema total das representações desprende-se da efetividade e, por conseguinte, sua subjetividade cria uma fantasia e a toma como verdadeira. É por isso que Hegel (1995, p. 155) escreve que “na consciência demente, a universalidade abstrata do Eu essente, imediato, está em contradição não resolvida com uma representação arrancada da efetividade; portanto, singularizada. Por isso, essa consciência não é verdadeiro ser-

⁷¹ O próprio Hegel (1995, p. 152) esclarece uma diferenciação entre o negativo da demência e o negativo da alma (este, necessário ao processo dialético): “há que distinguir esse *negativo*, característico da demência, do negativo da alma, que é de outro tipo. Com esse fim podemos notar que, quando suportamos, por exemplo, incômodos, também estamos junto de nós mesmos em um negativo, sem que por isso tenhamos de ser loucos. Só nos tornamos loucos quando ao sofrer contrariedades não temos nenhum fim racional só atingível por esse meio”.

junto-de-si, mas um ser-junto-de-si encravado no negativo do Eu”. Sobre isso, Swain (1995, p. 16) nos traz uma importante observação, ao afirmar que o louco “é todo em sua ideia louca, ele se afeta a si mesmo na medida em que a ideia é ele, que seu ser está na ideia. Difícil de assinalar mais fortemente a vertigem desta certeza delirante que não é mais certeza sustentada pelo sujeito, mas certeza absorvendo o sujeito na medida em que ele só se sustenta como sujeito por esta certeza”.

O interessante dessa perspectiva sobre demência, é que ela é de outra ordem da proposta por Descartes. Se para o filósofo francês loucura e razão encontram-se separadas, para Hegel (1995, p. 157), inversamente, se reconhece a demência como “algo em si mesmo diferenciado de maneira necessário; e na mesma medida racional”. Admitido isso, o filósofo alemão classifica a demência em três graus diferentes: 1) idiotice, tagarelice, distração; 2) a loucura propriamente dita; 3) mania ou delírio.

No primeiro ponto, Hegel acompanha de perto o argumento de Pinel, entendendo a idiotia através de duas vertentes: uma idiotice natural e incurável, que leva o nome de *cretinismo* e, a outra categoria, como uma idiotice que abate o indivíduo por causa de uma desgraça que ocorreu em sua vida, seja ele culpado ou não, sendo esta raramente curável. No primeiro caso, “os cretinos são homens disformes, aleijados, frequentemente afetados pelo bócio, chocantes por sua expressão fisionômica completamente estúpida” (HEGEL, 1995, p. 158); no segundo, temos o exemplo de “um inglês caiu em uma perda de interesse por todas as coisas, primeiro pela política, depois por seus negócios e por sua família; [...] durante anos não dizia uma palavra e mostrar uma obtusidade tal que era duvidoso se conhecia ou não sua mulher e seus filhos”.⁷² Num sentido geral, podemos dizer que a idiotia deixa o sujeito num estado, na maioria das vezes, vegetativo ou, em termos hegelianos, deixa o espírito no abismo de sua indeterminidade. Por sua vez, Hegel entende a distração como um não-saber do presente imediato, ou ainda, como um mergulhar no sentimento-de-si totalmente

⁷² Pinel (2007, p. 181) elenca uma série de motivos causadores do idiotismo: “O idiotismo não é nos hospícios além da abolição mais ou menos absoluta seja das funções do entendimento, seja das afeições do coração. Ele pode ter causas variadas, tais como o abuso de prazeres, o uso de bebidas narcóticas, os golpes violentos recebidos na cabeça, um vivo terror ou um desgosto profundo e concentrado, estudos forçados e dirigidos sem princípios, tumores no interior do crânio, um ou vários ataques de apoplexia, e o abuso excessivo de sangrias no tratamento de outras espécies de mania. A maior parte dos idiotas não fala ou limita-se a resmungar alguns sons desarticulados; sua figura é inanimada, seus sentidos embrutecidos, seus movimentos automáticos; um estado habitual de estupor e uma espécie de inércia invencível formam seu caráter”. Nota-se aqui – e eis a grande articulação com o argumento hegeliano – que o idiotismo é o estágio em que mais a razão está ausente e, por isso mesmo, talvez seja a doença menos louca. Com isso, queremos dizer que acompanhamos o argumento de Foucault (2003, p. 209), quando afirma: “se vocês forem de Pinel ou de Dubuisson a Seguín, passando por Esquirol, verão a série de procedimentos pelos quais se especificou a idiotia em relação à loucura, se desconectou idiotia e doença mental”.

abstrato, “em uma inatividade da consciência objetiva, sensata, em uma não presença inconsciente do espírito às coisas a que deveria estar presente” (HEGEL, 1995, p. 159).⁷³ O estado de distração corresponde àquele em que o indivíduo apreende a exterioridade de maneira unilateral – e não na totalidade de suas relações –, e toma essa situação singularizada – seu erro – como verdadeiro. E, por fim, ainda no primeiro estágio, embora em seu limite, o autor escreve que na tagarelice, o indivíduo se interessa por tudo. Aqui o sujeito não se fixa em um objeto único, como na distração, mas numa multiplicidade, passando de um objeto a outro, de uma representação a outra: “a tagarelice nasce de uma fraqueza da faculdade – própria da consciência do entendimento – de concatenar o conjunto das representações” (HEGEL, 1995, p. 159). Nota-se que a tagarelice, diferentemente da distração, não é um não-saber, mas uma inversão inconsciente que está presente de modo imediato de representação.

Na segunda forma desse estado, encontramos a loucura propriamente dita. Na loucura, o espírito permanece fixo em uma representação singular e, mesmo que essa representação seja eminentemente subjetiva, ela se fixa como algo objetivo:

Como vimos, enquanto, por exemplo, na idiotice e também na tagarelice a alma não possui o poder de *manter firme* algo determinado, a loucura propriamente dita, ao contrário, mostra esse poder, e demonstra, justamente pelo fato de que ainda é consciência, de que por isso tem ainda lugar nela uma *diferenciação* entre alma e o seu conteúdo que foi fixado. Embora, por conseguinte, a consciência do louco esteja, de um lado, aderente a esse conteúdo, transcende no entanto de outro lado, por sua-natureza *universal*, o conteúdo *particular* da representação demente. Por isso os loucos têm – ao lado de sua extravagância [de fixar-se] em relação a um só ponto – ao mesmo tempo uma consciência boa, coerente; uma apreensão correta das coisas e a capacidade de um agir de [acordo com o] entendimento. Torna-se possível por isso, e pela reserva desconfiada dos loucos, que por vezes não se reconheça logo um louco como tal, e que se possa duvidar, especialmente, se a terapia da loucura teve êxito, e se assim se pode deixar em liberdade um doente mental (HEGEL, 1995, p. 160).

Nota-se aqui que a dificuldade de determinar se um sujeito é ou não louco encontra-se justamente na proximidade que ele mantém com a racionalidade. Se, por um lado, a loucura é a representação universal a partir de sua subjetividade particular, do outro, ela ainda é consciência coerente. Normalmente, afirma Hegel, é por uma insatisfação com a efetividade, provindas da vaidade ou do orgulho, que o sujeito

⁷³ Sobre a distração, Hegel nos traz dois exemplos: de um conde francês que, tendo sua peruca ficada presa num lustre, riu dessa situação sem saber que essa peruca era sua e sua cabeça estava calva e, o segundo exemplo, conta quando Newton pega o dedo de uma dama para socar seu cachimbo (Cf. HEGEL, 1995, p. 159).

enclausura-se em si mesmo e, portanto, cria uma manifestação singularizada nesse enclausuramento. Por mais que no sujeito louco o indivíduo se feche em sua própria representação subjetiva, ele não perde a consciência da efetividade e, por esse motivo, para Hegel, a loucura é atormentada por um dilaceramento interior entre sua representação subjetiva e a efetividade. Entretanto, a representação da loucura não pode ser entendida meramente como não saber – por se reduzir aos contrastes com a efetividade, da qual sabe da existência –, mas como universalidade da subjetividade particular na qual se fecha o conteúdo representacional – por mais que haja a contradição, no interior do sujeito, das formas representacionais, o louco mesmo não toma consciência desse dilaceramento interior que se impõe por tal contradição.⁷⁴

Por fim, na terceira forma que Hegel (1995, p. 162) apresenta – mania ou o delírio – “temos o fenômeno de que o *próprio* sujeito demente sabe de seu ser-despedaçado em dois modos de consciência mutuamente contraditórios”. A contradição entre a representação subjetiva e a efetividade do mundo é sentida pelo doente, tendo ele consciência dela. Veja que, diferente da loucura indeterminada, a mania pode “ser produzida em particular pela incidência de uma *grande desgraça*, pela *desestruturação* do mundo individual do homem, ou pela *inversão violenta* e o desengrenar do estado universal do mundo” (HEGEL, 1995, p. 162, *grifos do autor*). Nesse estágio, o sujeito doente sabe da efetividade e quer aniquilar essa efetividade que negou a partir de sua representação subjetiva da qual não consegue se desvencilhar – portanto, tem plena consciência dessa contradição. Diante dessa contradição, o delirante é tomado por um dilaceramento interior que pode gerar tanto um “sofrimento calmo”, ou uma “raiva da razão contra a desrazão”, ou o próprio furor.

Sendo silencioso ou furioso, o delírio torna o doente um perigo social:

No delírio, em que uma *representação particular* se arroga o domínio sobre o espírito racional, ali aparece à solta, *em geral*, a *particularidade* do sujeito; ali, por isso, os *impulsos naturais* e desenvolvidos pela reflexão, pertencentes àquela particularidade, rejeitam o jugo das leis *éticas* procedentes da vontade verdadeiramente *universal*; ali se libertam, assim, as potências tenebrosas, subterrâneas, do coração. A cólera dos delirantes torna-se muitas vezes uma *mania* expressa de *fazer mal* a outros, até mesmo uma *sede-de-sangue* que

⁷⁴ Hegel divide a loucura em duas categorias: uma indeterminada que se caracteriza pelo tédio de viver (este tédio para com a vida e para com a efetividade não se justifica de nenhuma maneira racional, como a morte de um familiar ou um perda das relações éticas), e, esse tédio, não tendo nenhuma justificção para sua causa, permanece no indeterminismo. Podemos nomear essa loucura indeterminada também de melancolia. Em contraste com essa indeterminação, temos o louco ligado a interesses vivos e, neste caso, a loucura pode advir da própria paixão particular do sujeito (embora possa derivar de maneira contingente por outra coisa).

desperta subitamente e impele aqueles de que se apodera – a despeito de um horror ao homicídio, neles talvez presente – com força irresistível a assassinar mesmo aqueles que, aliás, são por eles ternamente amados (HEGEL, 1995, p. 162, *grifos do autor*).

Contudo, se os delirantes ou os maníacos são um perigo, seja para a sociedade ou para sua própria família, isso por si só já justifica seu internamento. Entretanto, acrescenta-se a isso que não basta interná-los, é preciso curá-los. E essa cura é possível porque, tanto aos olhos de Hegel quanto aos de Pinel, os loucos são dotados de sentimentos morais e éticos. Isso se comprova para Hegel através da observação de Pinel de que “em parte alguma viu esposos mais amorosos que no asilo dos loucos”, confirmando nos loucos os valores tradicionais da sociedade e justificando também a tensão interior que o doente enfrenta.

Importante observar agora que entre essas três formas de loucura arroladas por Hegel, não há nenhuma novidade. Ele classifica, como podemos observar, da doença mais banal à mais dramática. Entretanto, a partir desse primeiro princípio, como alerta Swain (1995, p. 27), emerge um segundo que “faz ampliar cada vez mais o lugar da consciência racional ao lado da loucura”. Ou, ainda, entende-se que quanto mais intensidade há na loucura, há também mais razão. Não há exclusão de uma para com outra, então o percurso necessário para o entendimento de uma passa pelo crivo da outra. Quanto mais contraditório se encontrar o sujeito, quanto mais louco ele for, quanto mais submerso ele estiver em seu dilaceramento interior, paradoxalmente, mais razão ele detém. Se quisermos medir a loucura pela intensidade, poderíamos afirmar que, para Hegel, quanto mais o sujeito é consciência de seu estado, mais louco ele é e, por isso, mais passível de cura também.

Vemos, agora, uma profunda alteração da loucura do ponto de vista antropológico.⁷⁵ Hegel, ao mostrar a contradição dilacerante que reina no interior do homem doente, impõe, filosoficamente, uma oposição relacional entre o mundo real e o mundo subjetivo, entre as representações particulares e as universais, entre o exterior e ordenado e o interior e contingente, entre o razão e a desrazão. Mas, a partir dessa peleja, desse drama interior, o doente não pode evitar a certeza de suas representações loucas em vez da efetividade do mundo externo. O homem doente, mesmo consciente de si, aceita suas representações e acolhe seu dilaceramento interior a qual não consegue

⁷⁵ Swain, em seu texto *De Kant à Hegel, deux époques de la folie*, já nos alertou para essa mudança, mas, como o próprio título sugere, ela optou por Kant a Hegel para mostrar esse deslocamento de entendimento da loucura. Nós optamos por algumas referências à leitura que Foucault empreende de Descartes.

escapar. Dura contradição, na qual o louco, dilacerado por seu drama interior, cria representações universais em sua subjetividade particular e, concomitantemente, nega a realidade efetiva a qual despreza ou não compartilha. O louco aceita o drama trágico ao negar a efetividade do real para sofrer, dilacera seu próprio Eu pelos seus prazeres, por sua sensibilidade, por sua própria ideia louca. Talvez, neste drama, a certeza que o louco tem de suas representações, de suas paixões, de sua subjetividade, sejam tão firmes que o constituíam uma realidade mais real do que a realidade do mundo objetivo. Quem sabe, até, mais suportável, mesmo diante de tanto sofrimento. Hegel entendeu que nesse estado de contradição a síntese só era possível pela cura, ou seja, pela superação das paixões pela razão, do negativo pelo positivo. Se invertermos essa lógica, podemos dizer que na impossibilidade de síntese reside a multiplicidade de representações que a loucura concebe a um único objeto; ou mesmo a negação, pela loucura, de toda a múltipla unidade que constitui o mundo objetivo apoia-se em uma única louca ideia que constitui sua própria identidade.

Nesse sentido, a definição de loucura nada mais é do que a aceitação desse interno drama trágico, que é dilaceramento desejado. Abdicando da totalidade cuja particularidade é apenas uma parte, a loucura aceita essa finitude, essa transitoriedade, essas paixões exaltadas que não encontram justificativas na metafísica racional ou na tradição moral. Então, a oposição se instaura em Hegel: o gênio e o gênio mau, ou, se quisermos, o gênio e o gênio doente. Tal oposição não é excludente – como em Descartes é excludente a loucura e a razão –, como podemos notar na citação que segue:

Por isso também a verdadeira terapia *psíquica* sustenta o ponto de vista de que a demência não é uma *perda* abstrata da razão, nem pelo lado da inteligência, nem pelo da vontade e de sua responsabilidade; mas é apenas demência, só – contradição na razão ainda presente, assim como a doença física não é uma perda total da saúde (tal perda seria a morte) mas uma contradição nela. Esse tratamento humano, isto é, tão benevolente quanto racional – *Pinel* é digno do máximo reconhecimento pelos méritos que adquiriu a esse respeito – pressupõe o doente como [um ser] racional, e tem aí o firme ponto-de-apoio em que pode torná-lo por esse lado; tal como, pelo lado da corporeidade, possui na vitalidade o que, como tal, ainda contém saúde dentro de si. (HEGEL, 1995, p. 149-150).⁷⁶

Ao prestar honras a Pinel, Hegel frisa a decisiva filiação da definição de loucura no século XIX: a loucura só existe em seu fundo de razão. Nessa nova lógica, a oposição binária de Descartes entre razão e loucura sede lugar para a dialética de Pinel e

⁷⁶ Sobre isso, podemos acrescentar as palavras de Foucault (1972, p. 539): “Mas a verdade humana que descobre a loucura é a imediata contradição do que é a verdade moral e social do homem”.

Hegel, que colocam a demência como “uma contradição na razão ainda presente”⁷⁷ e, *par un coup de force*, sustentam a dialética que, em sua síntese, visa a superação, e, em consequência, promete a cura à loucura. Ao superar a loucura, o homem superaria suas próprias contradições para finalmente fazer reinar a razão. Evidencia-se a entrada decisiva da dialética na ciência psiquiátrica e, se Pinel libertou os loucos das correntes que os aprisionavam durante o século XVIII, só o pôde por encontrar na loucura seu fundo de razão. A loucura não mais se encontra no espaço ético da escolha entre a verdade e o erro, entre a razão e a desrazão, não há mais uma oposição entre a busca da verdade (dúvida metódica) e a loucura (própria impossibilidade de pensamento); diferentemente do *ratio* cartesiano, agora a loucura é a contradição na própria razão, a desorganização da ordem racional. Nota-se que neste momento é a razão que é contraditória e, por uma ironia, é pela existência da razão que é possível a existência da loucura. Pode-se falar agora de uma razão louca, assim como se pode falar que um homem é gênio mau. Portanto, o grande advento de Descartes a Hegel, a Pinel, é que a loucura não é mais exterior à razão, mas é a própria razão, em suas contrariedades. O pensamento de Hegel e Pinel convergem no exato momento em que ambos pressupõem o doente mental como um ser racional. Sendo a loucura a contradição na própria razão que nunca deixa de existir, o louco passa então pela possibilidade de cura.

⁷⁷ Pinel (2007, p. 86) em seu *Traité médico-philosophique*, nos fala de “reestabelecer a razão alienada”, que podemos entender a partir do seguinte caso: “Um dia, eu me comprometi com um dentre eles [os loucos], de um espírito muito culto, a escrever-me uma carta no momento exato em que ele tivesse os propósitos mais absurdos, e, entretanto, esta carta, que eu ainda conservo, é plena de sentido e de razão”. E aqui se convergem o pensamento de Pinel e de Hegel, pois ambos entendiam que essa contradição na própria razão (Hegel) ou essa razão alienada (Pinel), pode vir a curar-se.

1.7 A VONTADE ARTÍSTICA E A SAÚDE INARTÍSTICA

“Quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda a representação da beleza é perdida” (KANT, 2012/2015, §8).

Como já ressaltado, para Hegel, o componente telúrico torna-se homogêneo em relação ao todo, a saber, as particularidades do sujeito libertam-se da instância que deveria controlá-las e se manifestam, desta maneira, em sua livre naturalidade ou, melhor dizendo, em sua loucura. Isso permite a Hegel definir a loucura como aquilo que é interno e, ao mesmo tempo, heterogêneo ao todo. De certa forma, a loucura é o rompimento da particularidade com a totalidade, do interior com o exterior; a loucura é subjetividade cindida, mas sempre pressupondo essa fissura, sempre pressupondo a efetividade, *c’est le déjà-là de la raison*.⁷⁸ Absorvido em sua particularidade, a loucura é a extravagância em relação ao sistema ou, nas palavras do próprio filósofo, “esse estado é a ruína e a desgraça do espírito nele mesmo”. Neste estado, Hegel levanta um pequeno rol do que ele chama de determinações particulares: egoísmo do coração; vaidade; orgulho; fantasias; esperanças; amor; ódio. A loucura nada mais é do que a manifestação intensa dessas paixões sem a intermediação da sensatez e do universal, dos princípios teóricos ou morais.⁷⁹

Assim se traça uma importante divisão entre o natural e o moral que trará profundas consequências à nascente psiquiatria, ou, como escreveu Joel Birman (1978, p. 119) em *A psiquiatria como discurso da moralidade*, “entre as paixões e as normas, entre a ordem corporal e a ordem moral, delimita-se a nova região da loucura”. Nesta nova região, que começa a se instaurar no final do século XVIII e início do século XIX, irá se desenvolver toda uma prática asilar através do regime disciplinar, como mostrado

⁷⁸ Foucault (1972, p. 26), em *Histoire de la folie*, escreve que na idade média *la folie, c’est le déjà-là de la mort*. Neste momento, Foucault quer mostrar com a loucura torna-se a personificação da própria morte no horizonte social da Idade Média e, por isso, torna-se também uma continuidade da lepra – ritual de exclusão que mostra que o leproso, vivo, é a presença mesma da morte. Tem-se uma diferença gritante em relação a esta nova definição. No século XIX, a loucura não traz mais consigo as forças fantásticas para justificar sua exclusão, mas reside na calma da razão mesma. A loucura é contradição na razão e, por isso, passível de ser curada.

⁷⁹ Encontramos na literatura psiquiátrica do século XIX essa recorrente contradição entre natural e moral, entre instinto e racionalidade. Como exemplo, basta lembrar-se da definição de idiotia dada por Édouard Séguin (1846, p. 107), em seu *Traitement moral, hygiène et éducation des idiots*: “A idiotia é uma enfermidade do sistema nervoso, que tem por efeito radical subtrair toda ou partes dos órgãos e das faculdades da criança à ação regular de sua vontade, que a entrega a seus instintos e a retira do mundo moral”.

por Foucault, que tentará confinar essa vontade suprema da loucura, esses excessos das paixões livremente manifestadas.⁸⁰

“As paixões, quando são levadas ao excesso, são verdadeiras loucuras”, escreve Leuret (1840, p. 372) em *Observations médico-légales sur l'ivrognerie et la méchanceté*. Esse argumento nos conduz novamente a Hegel, que pensou as paixões como algo natural ao homem e, mesmo assim, quando elas se manifestam de forma intensa e desmedida, levam à contradição na própria razão. Nota-se que o domínio da loucura não se subsume a uma escolha ética, mas permeia toda a racionalidade no momento mesmo em que ela, a loucura, não difere da razão, porém se enraíza e deve sua existência a esta – a loucura torna-se intensidade e, em vista disso, possibilidade diante da razão. É por isso que a vontade, em Pinel, Esquirol ou Lauret, é o elemento regulador das paixões, dos afetos. Pinel (1809, p. II), na segunda edição do seu *Traité*, escreve que “ser-nos-ia estranho às verdadeiras noções de alienação se não nos remetermos à sua origem mais ordinária. As paixões humanas tornam-se muito veementes ou amarguradas pelas contrariedades vivas”. E Joel Birman (1978, p. 141, *grifos nosso*), por sua vez, salienta que

A preocupação básica, implícita no discurso da Psiquiatria em Pinel, é a de articular a problemática da alienação mental com a dos desejos imaginários e dos prazeres fictícios gerados pela sociedade. Para tal, ele retoma a teoria de Crichton para dela extrair uma racionalidade teórica, que lhe permita assegurar os prazeres válidos e os inválidos, os desprazeres impossíveis para a manutenção da Vida e os necessários, e daí opor como assegurada uma legalidade para a conservação da Vida, *colocando a alienação mental como ameaça para esta*. Entretanto, está em jogo a própria problemática da conservação da sociedade, que é medida pela adequação à suas regras básicas.

Crichton naturalizou as paixões através de uma racionalidade biológica que tomou os afetos em suas múltiplas variedades de intensidade, o que apresentam uma correlação com a ordem do corpo: os afetos seriam produzidos pelo organismo e, concomitantemente, agiriam sobre este, levando-o a modificações. Assim, (1) todos os afetos são diferenciados em suas experiências vivenciadas em seu espaço interno, tendo uma experiência singular que o caracteriza e o distingue dos demais e manifesta num contexto fisiológico específico. (2) A regulação e disposição dos afetos estão

⁸⁰ O grande momento sem dúvida é o internamento. Foucault, depois de mostrar como a noção de *panopticon* adentra ao regime asilar, relaciona de forma muito precisa como na psiquiatria de Pinel e Esquirol o asilo é uma ruptura brusca com a família e, se quisermos, com a sociedade. Veremos isso em seguida.

demarcadas pela intensidade no organismo. E, por fim, (3) os afetos muito intensos são as paixões que produzem transtornos graves e prejudiciais para a manutenção do organismo, o que pode provocar a doença e até a morte (BIRMAN, 1978, p. 126-127).

Pinel inspira-se na racionalidade biologizante de Crichton, na qual os afetos, dependendo de sua expressividade ou intensidade, podem tornar-se paixões que traçam a loucura. Sob essa perspectiva, Pinel considera que tanto o homem de razão quanto o louco são da mesma natureza, isso porque os afetos, dependendo de sua intensidade, poderiam – ao menos potencialmente ou virtualmente – levar qualquer sujeito à loucura. Entretanto, ele considerava a existência das paixões sem necessariamente ligá-las à ideia de um obstáculo para a realização de um desejo, ou seja, difere da posição de Crichton que pensa as paixões a partir da situação da falta, do obstáculo para a realização de um desejo, ou da polaridade prazer-desprazer.⁸¹ Pinel retira como motor da história do organismo o princípio de prazer/desprazer, para controlar e normatizar essa polaridade no nível da sociedade. Assim, o que a nascente psiquiatria de Pinel estabeleceu, de modo diferente do biologismo de Crichton, foi a normalização da polarização prazer/desprazer para além do nível da simples natureza, numa regulação da vida do sujeito em suas inter-relações, na sociedade. Tal regulação foi importante para a psiquiatria gerar uma racionalidade teórica que pretendia normatizar a loucura, ou, como escreve Birman (1978, p. 139):

Se a Vida se mantém apesar do prazer, este poderia ser “comprimido”, restringindo, no plano da busca efetiva no espaço social, já que não se ameaçaria o organismo. É nestes termos que se pode falar de uma moralização do prazer, já que ele ameaça a conservação da Sociedade. Seria preciso que ele não conservasse a Vida, no nível da argumentação teórica, para que não destruísse a existência social, já que o prazer desbordante, que não conheça limites para a sua satisfação, seria a fonte contínua de todos os excessos e a quebra de todas as medidas.⁸²

⁸¹ Crichton, em *An inquiry into the nature and origin of mental derangement*, distinguiu duas séries de desejos: desejos primitivos e paixões. Os primitivos estariam ligados às necessidades corporais (ex. fome, sede), que poderiam ser encontrados em um lugar específico do organismo (quando o sujeito tem sede, essa ausência permitiria localizar um “sentimento físico” no lábio ressecado, ou, ainda, quando se tem fome, poderíamos encontrar um mal-estar no estômago do sujeito). Já os desejos secundários – ou paixões – apareceriam no tempo após os desejos primitivos, quando estes não fossem satisfeitos ou tivessem algum obstáculo para sua satisfação. É na intensidade dessa falta que se apresenta como a grande diferença entre os primeiros desejos e as paixões: quanto maior a intensidade de uma paixão, maior seu obstáculo e seu desprazer, o que pode levar o sujeito a agitações e perturbações severas, isto é, pode levar o sujeito à loucura. Assim, Crichton, para pensar a loucura, opõe os sentimentos de prazer e desprazer.

⁸² Definida desta forma a intensidade em relação à loucura, juntamente com a ideia que a intensidade deve ser comprimida para a razoabilidade, não tardamos por assimilar o movimento oposto que se concebeu com a experiência da arte. Como trabalhamos na parte quatro deste capítulo, vimos a tentativa, em Nietzsche e Baudelaire, de buscarmos uma intensidade no viver e, assim, a própria criação. Há uma

É por isso que, em seu *Traité*, sobre Crichton, Pinel (2007, p. 53-54) afirma:

Crichton parece ter-se elevado a um ponto de vista tão vasto, inatingível ao metafísico e ao moralista, o qual diz respeito à consideração das paixões humanas vista como simples fenômenos da economia animal, sem ideia alguma de moralidade ou de imoralidade, e em suas simples relações com os princípios constitutivos de nosso ser, sobre os quais elas podem exercer efeitos salutares ou nocivos. [...] O autor inglês poderia ter acrescentado que a vida social e a imaginação ardente estendem quase sem restrições a esfera das necessidades relativas à existência, acabando por fazer entrar aí a estima dos homens, as honras, as dignidades, as riquezas, a celebridade e são esses desejos fictícios que, sempre irritados e tão raramente satisfeitos, dão lugar frequentemente à inversão da razão.

Por mais que as paixões se manifestem no organismo do sujeito, isso não quer dizer que a causa delas se dê exclusivamente a partir dos afetos primitivos, de ordem natural. Pinel, para impor a racionalidade psiquiátrica, não se limitou a entender que o que provoca as paixões seja apenas um *obstáculo* para a satisfação do organismo, como quer Crichton, mas também a própria sociedade. Em certo sentido, a normatização que propõe à racionalidade nascente irá perpetuar que o *obstáculo* não é apenas uma falta no organismo e que a vida não necessita de suas paixões, e, somado a isso, que a vida em sociedade faz surgir afetos que transcendem a economia animal – aquilo que Pinel chamou de desejos fictícios – e, neste sentido, a própria sociedade, como um dos motivos para a regulação da doença, também é sua grande causadora.⁸³

Abre-se, agora, a grande problemática: se o homem tem um corpo anatômico e uma organização específica e hierárquica de suas funções, sendo objeto do conhecimento científico, este corpo não poderá ser reduzido unicamente a uma ordem animal. Acima desta, o corpo anatômico precisa de uma certa regularidade de suas funções, isto é, o corpo transcende a economia animal para se situar num discurso de valores e normas que são próprias do corpo humano. Estamos muito próximos daquilo que Foucault (2003, p. 220) afirma em *Le pouvoir psychiatrique*:

incompatibilidade entre conter a intensidade e afirmar intensamente a vida difícil de resolver, ou entre *criação e moralidade*.

⁸³ O sujeito encontra-se no interstício, onde não tem a garantia nem da sociedade nem daquilo que há de mais natural em si. Se pender para qualquer lado, ele será tragado pela intensidade, pelo excesso e, portanto, em uma desenfreada paixão. Não é nem a sociedade que corrompe o homem e nem a animalidade que leva o homem as maiores loucuras, mas, agora, a duas igualmente são prejudiciais ao sujeito e nenhuma, seja a natureza ou a sociedade, são garantias para a normalidade do sujeito – bom motivo para sua reclusão. Observa-se que essa nova racionalidade desessencializa as paixões, uma vez que agora a vida pode ser bem vivida ao suprimí-las.

De fato, o instinto é precisamente este elemento ao mesmo tempo natural em sua existência, mas anormal em seu funcionamento anárquico, anormal cada vez que ele não é dominado, que ele não é reprimido. Este instinto, pois, ao mesmo tempo natural e anormal, como elemento, como unidade da natureza e da anomalia, é aquele cuja psiquiatria vai, pouco a pouco, tentar reconstituir o destino, desde a infância até a idade adulta, desde a natureza até a anomalia, e da anomalia até a doença.

A humanidade transcende a animalidade e, assim, submete o corpo do indivíduo a um sistema de regras que o controla e o limita. O que permite o contato de uma subjetividade para outra, as interpelações entre as subjetividades, são as regras traçadas, uma cadeia de comportamento e regulações do corpo e das inclinações morais, permitindo assim uma delimitação – variável – para as manifestações dos instintos e afetos (a ultrapassagem pressupõe as paixões, as loucuras, a doença). Essa delimitação variável, “definida pelo espaço das trocas, é o que define o que é humano ou inumano, normal ou anormal, saúde e doença” (BIRMAN, 1978, p. 99). Isto é, traça-se toda uma limitação para os instintos, para a animalidade e para a vida do sujeito em sociedade, limite regulado pelo permitido e pelas interdições, entre o razoável e o insensato e, também, limite traçado pelo trabalho, pelas instituições pedagógicas, por toda uma vigilância que impõe um processo disciplinar do corpo.

Nessa acepção, observamos que a verdadeira natureza do homem não são seus instintos, suas vontades e paixões, mas sua razão que se faz cativa, uma vez que a loucura só pode se manifestar pressupondo-a, como apontamos. Ora, a verdade que se encontra tanto no homem sadio como no homem louco é a razão, é por este motivo – enquanto natureza que participa dos dois estados do homem e, portanto, de sua verdade – que se permite o sujeito tomar o caminho da cura. Ora, o grande papel do internamento é reconduzir a loucura à essência do homem, isto é, à sua verdade, à sua razão:

É por que ela [a razão] conduz a loucura a uma verdade que é ao mesmo tempo verdade da loucura e verdade do homem, a uma natureza que é natureza da doença e natureza serena do mundo [...]. Vê-se por onde o positivismo pode se aceder nesta dialética, onde nada, portanto, parece anunciá-la, pois tudo aponta para experiências morais, a temas filosóficos, as imagens sonhadas do homem. Mas o positivismo só será a contração deste movimento, a redução desse espaço místico; ele admitirá desde o início, como evidência objetiva, que a verdade da loucura é a razão do homem, o que inverte inteiramente a concepção clássica pela qual a experiência da desrazão na loucura contesta tudo o que pode haver de verdade no homem. Doravante, todo o domínio objetivo sobre a loucura, todo conhecimento, toda verdade formulada sobre ela será a própria razão, a razão recoberta e triunfante, a solução da alienação (FOUCAULT, 1972, p. 495-496).

Se a verdade da loucura é a razão do homem, não sendo o louco mais desrazão, a doença agora ganha o estatuto – diferentemente daquele de Descartes – de desordem, desequilíbrio, ou, como disse Hegel, “contradição na razão ainda presente”. Substancialmente, o louco não é diferente do homem sadio e, se a loucura começa a ser vista como uma possibilidade humana, coube ao alienista assegurar quem é doente mental e, uma vez diagnosticado, levá-lo novamente ao reencontro da razão, à cura. Sobre essa nova configuração, Isaias Pessotti (1996, p. 73) escreve que no *Traité* de Pinel, o louco “aparece apenas como um desequilíbrio na razão ou nos afetos. [...] Ele é um homem com a razão desequilibrada ou com os afetos descontrolados”. Vendo essa grande revolução no domínio da loucura e o poder de cura que a psiquiatria agora garante frente ao sujeito desequilibrado, Pessotti (1996, p. 74) vê em Pinel uma “postura simultaneamente filosófica, ética (filantrópica) e científica” e a psiquiatria inaugurada por Pinel é “uma filosofia humanística fundada no valor absoluto do homem livre”.⁸⁴

Foucault, por sua vez, entende que o gesto mítico de Pinel – de libertar os loucos de suas correntes e de sua animalidade – não devolveu à loucura sua liberdade,⁸⁵ mas os encerraram sobre uma nova visibilidade, ainda sob coação e vigilância do olhar do julgador: “seria muito justo dizer que ela revestiu o olhar absoluto do vigilante da palavra indefinidamente monologada do vigiado – conservando assim a velha estrutura asilar do olhar não-recíproco, porém, equilibrando-o, numa reciprocidade não-simétrica, pela nova estrutura da linguagem sem resposta” (FOUCAULT, 1972, p. 482). Tal monólogo se sustenta porque Pinel entende que é necessário resgatar algo que é inalienável pela loucura, seu sentido moral mesmo, algo que ainda permanece intocável no mais louco sujeito:

Mas, só posso, geralmente, prestar um belo testemunho às virtudes puras e aos princípios severos que manifesta frequentemente a cura. Em alguma

⁸⁴ Há uma grande literatura em homenagem a Pinel. Na verdade, a maioria dos manuais de história da psiquiatria toma Pinel como o grande libertador dos loucos, que os livrou das correntes e lhes devolveu a liberdade. Esse é um dos motivos que Foucault dirigiu sua crítica, para desmistificar este “ato”. Há uma curiosidade para nós, brasileiros: Pinel teve dois filhos, Scipion Pinel e Charles Pinel. Este veio ao Brasil em 1829 e dedicou-se ao estudo das orquídeas. Constituiu família, tendo sete filhos. Assim a linhagem de Pinel se alastrou em solo brasileiro, principalmente nos estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Na quarta geração da família Pinel no Brasil, encontramos a piloto Lucy Lúpia Pinel Balthazar Alves de Pinho, que escreveu um apaixonado livro sobre o pai da psiquiatria moderna, seu trisavô: *A história de Philippe Pinel – Esperança dos insanos*. Como o próprio título do livro já se deixa deduzir, a autora acompanha a vasta literatura de exaltação a Pinel, sem qualquer olhar crítico. Este não é o caso dos livros de Pessotti.

⁸⁵ Foucault (1972, p. 531) escreve que “a liberdade do louco, essa liberdade que Pinel, com Tuke, pensava ter dado ao louco, já pertencia há muito tempo ao domínio de sua existência. Certamente, ela não foi nem dada nem oferecida em nenhum gesto positivo”.

parte, exceto nos romances, vi esposos muito dignos de apreços, pais ou mães muito ternos, amantes muito apaixonados, pessoas muito ligadas aos seus deveres do que a maioria dos alienados felizmente levados à época da convalescência (PINEL, 1809, p. 141).⁸⁶

Depois de comentar essa afirmação de Pinel, Hegel (1995, p. 164) escreve que o sucesso do tratamento moral advém da confiança que os psiquiatras adquirem frente aos loucos, que só pode “ser obtida porque os dementes são ainda seres éticos”.⁸⁷ É essa inalienável eticidade racional que o alienista deve restaurar, obscurecida pela loucura. Por isso, a reclusão e o internamento se fazem necessários para o alienista reabilitar esta obscurecida essencialidade do homem (sua razão, sua eticidade) e conter a intensidade de suas as paixões e ficções para a vida.

1.7.1 A reclusão

Para tentarmos demonstrar como se justifica o internamento no começo do século XIX, vamos seguir a argumentação de Foucault, em *Le pouvoir psychiatrique*, sobre “o princípio do mundo estrangeiro” [*le principe du monde étranger*].

Foucault afirma que o espaço disciplinar do asilo, inicialmente, deve ser estrangeiro ao espaço familiar; esse afastamento se justifica por quatro razões principais: 1) princípio da distração, que se caracteriza por um espaço onde o louco não pode ser visto, por aqueles que testemunham sua loucura, como louco (princípio da não-associação); 2) o espaço familiar era entendido, senão como a causa, mas como a ocasião para a manifestação da loucura, com suas contrariedades geradas pelos crises financeiras, tristezas, ciúmes amorosos, ruína, miséria, entre outros; 3) a noção de suspeita sintomática introduzida por Esquirol, onde o louco, percebendo que está sofrendo alterações devido a sua loucura, atribui a culpa desse mal-estar às pessoas que

⁸⁶ Na primeira edição de seu *Traité*, encontramos: “Posso apenas dar um testemunho vívido de suas qualidades morais. Em nenhuma parte, excetuando-se nos romances tão apaixonados, patriotas mais puros e mais magnânimos, do que no hospício dos alienados, nos seus intervalos de razão e de calma, sendo que o homem sensível pode lá desfrutar, a cada dia, de alguma cena enternecedora” (PINEL, 2007, p. 80)

⁸⁷ Pinel (2007, p. 72 e 73) criticava o entendimento que se tinha da alienação até então, que tomava o louco por incurável, pois era um ser desprovido de razão: “A alienação do entendimento é geralmente vista como produto de uma lesão orgânica do cérebro e, conseqüentemente, incurável, o que em grande número de casos é contrário às observações da anatomia. Os asilos públicos consagrados aos alienados foram considerados lugares de reclusão e isolamento para enfermos perigosos e dignos de serem sequestrados da sociedade, e desde então seus guardiães, frequentemente desumanos e sem luzes, autorizam-se atos arbitrários de dureza e violência contra eles”.

o circundam, e, portanto, é necessário romper com essa suspeita sintomática;⁸⁸ 4) e, no interior do espaço familiar, existem relações de poder que são incompatíveis com a cura, pois tais relações alimentam a loucura no momento em que o indivíduo detém determinado poder dentro do espaço familiar e, assim, o poder médico, longe do poder familiar, pode atuar efetivamente sobre o doente sem a interferência familiar.⁸⁹

A partir destas quatro razões da psiquiatria, evidencia-se a necessidade de um rompimento entre asilo e família, uma vez que agora a família é entendida como intensificação da loucura. A reclusão do louco se justifica em sua possibilidade de cura, o que leva Foucault (2003, p. 103) a diagnosticar que “o que cura no hospital é o hospital. Isto é, a própria disposição arquitetural, a organização do espaço, a maneira que os indivíduos são distribuídos nesse espaço, a maneira como nele se circula, a maneira como nele se olha ou se é olhado, tudo isso é que em si tem valor terapêutico. A máquina de curar, na psiquiatria desta época, é o hospital”.⁹⁰ Ou seja, o que opera efetivamente a cura, para a racionalidade da época, é o hospital psiquiátrico como uma máquina panóptica, como um regime disciplinar que exerce o poder, que induz, distribui e aplica esse poder.⁹¹

Mas o motivo também é outro – motivo exterior e, ao mesmo tempo, velado em relação à justificação da cura. Se o isolamento do louco se justifica ao nível das causas da doença e ao nível do tratamento, esses asilos não seriam também uma herança do hospital geral, asilos destinados a tirar de circulação indivíduos considerados sociais e perigosos? Tirar de circulação indivíduos com uma intensidade tal que prejudicaria, aos olhos mais moralizantes, a ordem social? Ou, ainda, não seria na instituição psiquiátrica que se depositaria, ao retirar esses alienados que vagam para além dos limites dos valores sociais, uma grande esperança de sínteses morais?

⁸⁸ No Brasil, o isolamento do louco no asilo do século XIX tem uma justificação muito semelhante. Como comenta Roberto Machado e companhia (cf. 1978, p. 430-432), o hospício de alienados no Brasil é a realização formulada por Esquirol.

⁸⁹ Sobre as relações de poder dentro do espaço familiar, Foucault (2003, p. 101) diz que “quando um pai pode exercer uma vontade tirânica sobre seus filhos e sobre seus familiares, eis que aparece a trama de poder própria da família e é evidente que isso irá reforçar o delírio de grandeza do pai; que uma mulher, em função das relações de poder próprias ao espaço familiar, pode legitimamente fazer valer seus caprichos e os impor a seu marido, é algo que pertence ao tipo de poder próprio da família, mas que só pode alimentar a loucura da mulher”.

⁹⁰ Erwin H. Ackerknecht (1968, p. 73), em *Breve historia de la psiquiatria*, escreve que “para Pinel, são de suma importância que as normas ajustem-se à organização e a direção dos Asilos”.

⁹¹ É assim que, para Foucault (2003, p. 103), observam-se no hospital psiquiátrico quatro elementos do panóptico de Bentham: visibilidade permanente; vigilância central; princípio do isolamento; punição e coerção.

Independentemente da resposta a essas questões, o fato é que o louco encontra nesse mundo estrangeiro – que é o asilo – uma ordem disciplinar oposta àquela da família e da sociedade que, se não necessariamente origina a loucura, a potencializa. Internado no asilo, o louco, como descreve Foucault, depara-se com num regime de poder que o situa dentro de seu próprio ordenamento, provocando, a partir de um jogo próprio de disciplinarização, a cura e o entendimento de que o louco é louco. “Assim se estabelece a curiosíssima função do hospital psiquiátrico do século XIX”, comenta Foucault (2003, p. 345), “lugar de diagnóstico e classificação [...]; mas também espaço fechado para um enfrentamento, lugar de uma disputa, campo institucional onde o que está em questão é vitória e submissão”. Vitória da razão (independentemente da cura da dita loucura), submissão do louco. Como se justifica a internação? Ainda assim, sob a insígnia da moral, do tratamento moral que promete, ao louco, à família e à sociedade, sua volta ao bom convívio social, sua *re-moralização*, sua reintegração no espaço que o tornou louco ou potencializou sua loucura. O louco submisso, ao perder em intensidade e ganhar em docilidade, pode participar novamente do ordenamento social, não mais como marginalizado, mas como completamente inserido. Espaço contraditório: se, por um lado, deve separar o louco da sociedade e da família que potencializa sua loucura, por outro, deve operar, no seu interior “a grande continuidade da moral social. Os valores da família e do trabalho, todas as virtudes reconhecidas, reinam no asilo” (FOUCAULT, 1972, p. 513).

Assim, no início do século XIX, a loucura é assimilada como decadência social e o hospital psiquiátrico tem essa função de efetuar a síntese social, de retirar o indivíduo de circulação e recolocá-lo, através do internamento, novamente no ordenamento: “o asilo reduzirá as diferenças, reprimirá os vícios, apagará as irregularidades” (FOUCAULT, 1972, p. 514). É nesse sentido que a loucura carrega dentro de si sua verdade, e o médico, no momento em que retém a loucura, tem o poder de fazer o louco reencontrar-se com a razão e, ao mesmo tempo, denunciar à sociedade que todo o homem é potencialmente um louco:

Em um só e mesmo movimento, o asilo, nas mãos de Pinel, torna-se um instrumento de uniformização moral e de denúncia social. Trata-se de fazer reinar sob as espécies do universal uma moral que se imporá no interior àqueles que lhe são estrangeiros e onde a alienação já é dada antes de se manifestar nos indivíduos. No primeiro caso, o asilo deverá agir como despertar e reminiscência, invocando uma natureza esquecida; no segundo, deverá agir por deslocamento social, para tirar o indivíduo de sua condição. A operação [...] que é praticada por Pinel é relativamente complexa: trata-se

de operar sínteses morais, de assegurar uma continuidade ética entre o mundo da loucura e aquele da razão, mas praticando uma segregação social que garanta à moral burguesa uma universalidade de fato e que lhe permita impor-se como um direito a todas as formas de alienação. [...] Toda a vida dos internos, toda a conduta dos vigilantes e dos médicos em relação a eles, são organizados por Pinel para que essas sínteses morais sejam operadas (FOUCAULT, 1972, p. 514-515).

Veja-se que, neste ponto, Foucault está entendendo o asilo psiquiátrico como uma operação dialética, pois ele opera a própria síntese moral em seu interior. O asilo de Pinel tem como finalidade fazer imperar as sínteses morais, a lei universal, onde, por um lado, acusa os homens de não se reconhecerem nos valores morais, vivendo na desordem, na negligência e, mesmo, na ilegalidade, o que justifica seu encarceramento e, por outro lado, valida seus métodos, que são menos terapêuticos do que judiciários. Sobre isso, Foucault (1972, p. 522-523) diz:

O asilo da idade positivista, tal que se glorifica a Pinel sua fundação, não é um livre domínio da observação, de diagnóstico e de terapêutica; é um espaço judiciário onde se é acusado, julgado e condenado e do qual só se liberta pela versão desse processo na profundidade psicopatológica, isto é, pelo arrependimento. A loucura será punida no asilo, mesmo que seja inocentada fora dele. Por muito tempo, e pelo menos até nossos dias, ela foi aprisionada no mundo moral.

Tais punições se justificam uma vez que o asilo passa a ser entendido como possibilidade de cura. Pois fatos mundanos podem gerar o desequilíbrio mental das paixões nos homens. Para Hegel, seria justamente esse homem vivendo em sociedade que, ao apegar-se a uma particularidade da transitoriedade (dinheiro, amor terreno, entre outros) sucumbiria no rompimento entre sua subjetividade particular e a efetividade. Por esse ângulo, é no mundo – em sua particularidade e não em sua significação metafísica e dialética – que o homem contrai a doença e, paradoxalmente, deve ser internado pelo perigo que representa a esse mesmo mundo.⁹² É notória a similaridade entre Hegel e Pinel. Do ponto de vista hegeliano, é sadio o homem dialético, aquele que consegue negar a imediatez da particularidade e saber que participa de algo maior, a moralidade, e o louco, aquele que se apega a imediatez de um acontecimento, é tragado por um

⁹² Foucault (2003, p. 98), em *Le pouvoir psychiatrique*, afirma que depois de decretado a lei de 1838, “o louco emerge agora como adversário social, como perigo para a sociedade, e não mais como o indivíduo que pode pôr em risco os direitos, as riquezas, os privilégios de uma família”. E, por isso mesmo, a captura de seu corpo não se dá somente a mando da família, como também por uma autoridade prefeitoral.

desequilíbrio na razão (entre o exterior e interior). A cura nada mais é do que sínteses morais.⁹³

⁹³ Uma objeção que se poderia levantar é de que usamos, nesta parte, indiscriminadamente *Histoire de la folie* e *Le pouvoir psychiatrique*, sem levar em consideração suas distinções. Embora isso seja pertinente, acreditamos que tal crítica não proceda, por dois motivos: primeiro, é que não estamos fazendo uma análise e um estudo propriamente dos textos de Foucault; o segundo, acreditamos que por mais que a loucura, em *Le pouvoir psychiatrique*, seja retomada a partir de uma perspectiva diferente de *Histoire de la folie*, isso não invalida os pontos de articulações entre os dois textos. É lícito notar que *Le pouvoir psychiatrique* encontra-se na articulação com as problemáticas abordadas por Foucault na década de 1960, isto é, transita pelos saberes relacionados à loucura, à clínica e às ciências humanas, bem como traz novidades em relação a essa fase, uma vez que Foucault não trata só em saberes, mas poderes. Por isso, liga-se também aos textos da década de 1970, como *Surveiller et punir* (1975) e *La volonté de savoir* (1976). Não nos cabe aqui refazer essas aproximações e distanciamentos, apenas vale ressaltar que se em 1961 Foucault tentou demonstrar como se constituiu a loucura enquanto um fenômeno histórico, social e médico, em seus cursos de 1973 e 1974, procurou analisar como as relações de poder produzem discursos que tomaram por objeto a loucura. O fato é que as práticas do internamento psiquiátrico, em *Le pouvoir psychiatrique*, não são entendidas como dialéticas. Sua operação se dá a partir das disposições disciplinares. Seria oportuno considerar que no seio deste debate, entre um saber constituindo-se e entre o funcionamento de determinada prática, elas não operam necessariamente do mesmo modo, com o mesmo fundamento ou a partir da mesma ideologia. Foucault (2003, p. 178), em *Le pouvoir psychiatrique*, afirma que as práticas não ocorrem sempre em concordância com as teorias sobre a loucura: “não creio que se possa dizer que o médico funcionava no interior do asilo a partir de seu saber psiquiátrico. A cada instante, o que era dado como saber psiquiátrico, o que era formulado nos textos teóricos de psiquiatria, tudo isso era convertido de outro modo na prática real, e não se pode dizer que esse saber teórico tenha efetivamente atuado sobre a vida asilar propriamente dita”. Se do ponto de vista das práticas sobre o louco, segundo Foucault, exerceu-se procedimentos disciplinares que impõem uma relação de força entre o doente e o alienista, é a partir do plano teórico que se constitui a possibilidade de encerramento da loucura para o alienista utilizar-se dessas práticas. Entretanto, essa possibilidade não tem o mesmo fundamento ou a mesma gênese de ser, isto é, dos saberes que justificam essa apreensão, parece-nos – e aqui estaríamos próximo do Foucault de 1961 – que a definição de loucura enquanto um determinado objeto que se encontra na ordem do saber, é basicamente dialético, no sentido em que se relaciona com a racionalidade e, o louco é, enquanto indivíduo, a negatividade da positividade racional. Nossa leitura, nesse sub-capítulo, optou por dar mais vãs às teses de *Histoire de la folie*, no sentido em que estamos preocupados numa determinada convergência entre a racionalidade filosófica e a racionalidade psiquiátrica. A cura da loucura, enquanto justificativa na ordem do saber, caracteriza-se pela síntese. Saber este que se coloca como humanitário – embora, em sua prática psiquiátrica, como o próprio Foucault nos alertou, está longe de sê-lo –, a ponto de encontrar seu grande simbolismo no ato de desacorrentar o louco e lhe devolver a liberdade que lhe foi negada no século XVIII – a loucura é entendida no plano dialético, pois assim o saber pôde, justificadamente, exercer seu poder sobre ela. Ao desqualificar o louco pelo saber, é possível submetê-lo ao espaço disciplinar da coerção, apreensão, vigilância e correção. Num sentido muito grosseiro, não poderíamos afirmar que Bentham se sobrepôs a Hegel, mas que ambos operaram juntos – a dialética a serviço da disciplina. Também resta deixar claro que Foucault é contra uma leitura dialética da história, como fizeram Hegel ou Marx, principalmente naquilo que podemos entender por trabalho do negativo, ou contradição entre o aspecto negativo e positivo. Foucault, por sua vez, opta pelo processo antagonista, a saber, que nos processos antagonistas não considera que haja um aspecto positivo em oposição a um aspecto negativo, como na dialética. Em sua entrevista de 1978, “Dialogue sur le pouvoir”, Foucault (2001, II, p. 471) comenta: “penso que é muito importante compreender que a luta, os processos antagonistas não constituem, como o pressupõe o ponto de vista dialético, uma contradição no sentido lógico do termo. Não há dialética na natureza. Reivindico o direito de estar em desacordo com Engels, mas, na natureza – e Darwin o demonstrou muito bem –, encontramos numerosos processos antagonistas que não são dialéticos. Para mim, esse tipo de formulação hegeliana não se sustenta”. E, neste sentido, concordamos inteiramente quando Foucault opõe o antagonismo de Nietzsche à dialética de Hegel para, logo em seguida, afirmar que “a lógica dialética é verdadeiramente muito pobre – de uso fácil, mas verdadeiramente pobre – para quem almeja formular, em termos precisos, significações, descrições e análises dos processos de poder”. Diante desses aspectos, não podemos descartar a forma como os saberes operaram dialeticamente para justificar suas ações, por mais que as práticas sejam disciplinares.

1.7.2 A vida inartística ou do homem normal

O *Dictionnaire de médecine* de Émile Littré (1905, p. 1122) define normal do seguinte modo: “normal (*normalis*, de *norma*, regra) que é conforme à regra, regular”. E Georges Canguilhem (2000, p. 95), em *O normal e o patológico*, comenta essa definição:

A brevidade deste verbete num dicionário médico nada tem que possa nos surpreender depois das observações que acabamos de expor. O *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* de Lalande é mais explícito: é normal, etimologicamente – já que a *norma* significa esquadro – aquilo que não se inclina nem para a esquerda nem para a direita, portanto o que se conversa num justo meio-termo; daí derivam dois sentidos: é normal aquilo que é como deve ser; e é normal, no sentido mais usual da palavra, o que se encontra na maior parte dos casos de uma espécie determinada ou o que constitui a média ou o módulo de uma característica mensurável. Na discussão desses sentidos, fizemos ver o quanto esse termo é equívoco, designando ao mesmo tempo um fato e “um valor atribuído a esse fato por aquele que fala, em virtude de um julgamento de apreciação que ele adota”. Fizemos ver, também, o quanto esse equívoco foi facilitado pela tradição filosófica realista, segundo a qual toda a generalidade é indício de uma essência e, portanto, uma generalidade observável de fato adquire o valor de perfeição realizada, um caráter comum adquire um valor de tipo ideal.

No que compete ao equívoco da tradição realista, Canguilhem se remete a Auguste Comte (*apud* CANGUILHEM, 2000, p. 28) que liga o princípio sociológico – “o progresso nada mais é que o desenvolvimento da ordem” – ao aforismo de Broussais: “qualquer modificação, artificial ou natural, da ordem real diz respeito somente à intensidade dos fenômenos correspondentes... apesar das variações de grau, os fenômenos conservam sempre a mesma disposição, já que qualquer mudança de natureza [...] é considerada contraditória”. Assim, Comte (*apud* CANGUILHEM, 2000, p. 29), acompanha o livro de Broussais, *L'irritation et de la folie* (1828), ao afirmar que “os fenômenos da doença coincidem essencialmente com os fenômenos da saúde, da qual só difere pela intensidade”. Comte deu a esse princípio uma validade universal, estendendo seu alcance não só aos fenômenos biológicos, mas também sociológicos e psicológicos. E, sobre isso, comenta Canguilhem (2000, p. 28):

Comte atribuiu a Broussais o mérito que na realidade cabe a Bichat, e antes dele a Pinel, de ter proclamado que todas as doenças aceitas como tal, são apenas sintomas, e que não poderiam existir perturbações das funções vitais sem lesões de órgãos, ou melhor, tecidos. Mas sobretudo, acrescenta Comte,

“jamais se concebeu de maneira tão direta e tão satisfatória a relação fundamental entre a patologia e fisiologia”; com efeito, Broussais explica que todas as doenças consistem basicamente “no excesso ou falta de excitação dos diversos tecidos abaixo ou acima do grau que constitui o normal”. Portanto, as doenças nada mais são que os efeitos de simples mudanças de intensidade na ação dos estimulantes indispensáveis à conservação da saúde (CANGUILHEM, 2000, p. 28).

Para Comte, esse princípio se inicia com Broussais; entretanto, como alerta Canguilhem, ele já se encontrava em Pinel e, posteriormente, em Bichat,⁹⁴ e, poderíamos também dizer, em Hegel. Independente da paternidade deste princípio, o que nos interessa é a forma como ele operou em relação ao normal e o anormal. O caráter comum adquirido pelo valor social é tomado como ideal e, a partir desta premissa, os indivíduos um pouco à direita ou um pouco à esquerda são considerados anormais. A intensidade surge decididamente como critério da divisibilidade entre a doença e a saúde, uma vez que pressupõe a relação entre normalidade/generalidade e anormalidade/particularidade (excesso ou falta) ou, como quer Hegel e Pinel, a loucura pressupõe a razão, uma vez que a loucura é intensidade que desequilibra o homem normal. Não estaríamos longe, seguindo a linha de raciocínio até aqui traçada, de aproximar esse critério à vida de artista, desse indivíduo que toma para si a intensidade do viver, única vida que vale a pena para o artista. E, contrariamente, traça-se, de um lado, a vontade artística, a vida em sua intensidade (da qual Baudelaire e Nietzsche são exemplos que percorrem grande parte dos artistas modernos) e, do outro, a saúde e a normalidade e tudo o que ela carrega de inartístico. E não poderíamos imaginar que, em nossa história, o critério para determinar a doença se confluiria com a experiência própria da arte moderna. Loucura e artista podem ser facilmente assimilados, facilmente conjugados no mesmo critério de seleção ou exclusão. Por certo, o artista não demorou a ser assimilado pela racionalidade. Na verdade, desde Pinel, embora ainda não totalmente delineado, o artista já estava reportado nos tratados psiquiátricos.

Não totalmente delineado, mas nunca esquecido: Pinel já havia alertado da propensão do artista à loucura. Em algumas passagens da primeira edição de seu *Traité*,

⁹⁴ E também se adentrará a teoria da degenerescência, através de Moreau de Tours: “Será J. J. Moreau de Tours quem, em 1859, proporá em sua famosa obra *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l’histoire, ou l’influence des néropathies sur le dynamisme intellectuel*, a teoria do *génie-névrose*. Inspirado no eminente fisiólogo Broussais e em sua *L’irritation et de la folie*, Moreau identifica as condições anormal, patológico e mórbido e elabora uma complicada genealogia do mórbido da qual toda a manifestação anormal surgiria de uma mesmo tronco comum, cujos extremos seriam oligofrenia profunda – o idiotismo – e a genialidade” (HUERTAS, 1987, p. 151). Vê-se, aqui, como a teoria de Broussais, da qual Comte se simpatizou, se alastrará para a teoria da degenerescência definir o gênio como louco. Voltaremos a esse ponto no próximo capítulo.

Pinel nos chama a atenção para essa sensibilidade de artistas internados em Bicêtre: “É suficiente dizer que os homens dotados de imaginação ardente e de sensibilidade profunda, os que podem provar as paixões mais fortes e as mais enérgicas, têm uma disposição mais inclinada para a mania” (PINEL, 2007, p. 80). Também alerta que “algumas profissões predispõem mais à mania do que outros”, sendo “sobretudo aquelas em que há uma imaginação viva e incessantemente em efervescência” (PINEL, 2007, p. 144). E, bem como, não poderíamos deixar de notar a observação de Pinel (2007, p. 194) de que “há quase sempre nos hospícios algum distinto artista”, assim como “encontram-se as formas mais belas da cabeça junto ao mais limitado discernimento ou mesmo à mania mais completa, e que se vêem, aliás, variedades singulares de conformação existirem com todos os atributos do talento e do gênio” (PINEL, 2007, p. 146). A relação já está traçada, desde seu início, entre o artista e a loucura. Mas o fato é que, em Pinel, não temos um tratado sistemático dedicado ao artista, como encontraremos anos mais tarde, nas teorias da degenerescência. Entretanto, o artista, em sua subjetividade, não tem como escapar deste discurso que o retém. Se Kant definiu o belo a partir do espectador, deste ajuizador externo à arte, agora o artista também vai ser definido de forma externa, pelo médico que potencialmente pode curá-lo, isto é, torná-lo menos artista, inartístico.⁹⁵

Hegel, entre elogios a Pinel, mostrou que o louco permanece em sua particularidade subjetiva e, a partir desta, criou sua própria objetividade, a saber, sua representação de mundo. A forma que Hegel entende o louco aproxima-se, em demasia, de sua crítica ao gênio romântico, quando afirmou que Schlegel e Schelling, a partir da filosofia de Fichte, devem ser conhecidos como *gênios irônicos divinos*. Isso porque eles representariam o mundo a partir de seu próprio Eu que, segundo Hegel, não passaria de uma representação vazia de conteúdo e, portanto, destoante do objetivo da filosofia e também da arte, pelo menos em seus tempos áureos. Não se tarda, aqui também, em assimilar o gênio mau hegeliano (o louco) ao gênio artístico, cuja conceitualidade em Hegel é muito similar – para não dizer idêntica –, partilhando da mesma estrutura e definição. Ora, essa aproximação gerará consequências para o artista do século XIX, principalmente na forma que será absorvido pela ciência psiquiátrica –

⁹⁵ Foucault trabalhou o poder do médico dentro do Asilo. Em *Histoire de la folie*, escreve que “se a personagem médico pode delimitar a loucura, não é porque a conhece, é porque a domina” (FOUCAULT, 1972, p.525); e em *Le pouvoir psychiatrique*, Foucault (2003, p. 345) afirma que “o grande médico do asilo – que seja Lauret, Charcot ou Kraepelin –, é ao mesmo tempo aquele que pode dizer a verdade da doença pelo saber que tem sobre ela e aquele que pode produzir a doença em sua verdade e submetê-la na realidade pelo poder que sua vontade exerce sobre a próprio doente”.

interpretado e enquadrado. O artista, longe da garantia que encontrava na tradição em séculos passados, ocupando um dos mais altos postos para o espírito, agora se encontra à mercê do pensamento, à mercê da sociedade e, sendo perigoso, deverá ser controlado.

1.8 CONSIDERAÇÕES AO PRIMEIRO CAPÍTULO: VIDA ARTÍSTICA COMO DOENÇA

É o abuso possível da saúde que constitui a razão do valor que se dá à saúde assim como – segundo Valéry – é o abuso do poder que está por detrás do amor ao poder. O homem normal é o homem normativo, o ser capaz de instituir novas normas, mesmo orgânicas. Uma norma única de vida é sentida privativamente e não positivamente.

Com estas palavras, Canguilhem (2000, p. 109) abre-nos uma questão para o nosso problema (ajustando sua observação a nosso propósito): por que o artista se torna um perigo social? Talvez porque ele abra-nos para novas formas de vida? Vidas fora da normalidade do homem normativo? Difícil questão, resposta sempre limitada. O fato é que o artista, a partir do século XIX, foi cada vez mais apreendido pelo olhar psiquiátrico, alinhando-se assim ao criminoso e ao louco. Entre a primeira publicação *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie*, de Pinel, até a publicação do *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives*, de Bénédicte Augustin Morel, se passa meio século. Tempo suficiente para a sociedade absorver o artista em seu discurso racional. O artista poderá então ser objeto específico de estudo de tratados psiquiátricos que se dedicam unicamente a averiguar sua vida e sua obra no campo patológico.

Esse artista baudelairiano, que caiu e se entregou à lama, deverá submeter-se a duras duchas de água fria para limpar seu riso. A sociedade não aceita um sujeito sujo e, a partir do processo de higienização, o homem normativo promete e tentará garantir então a límpida saúde do sujeito. O artista, tomado agora como perigo social, deverá ser reencontrado dentro do discurso racional. Não mais esquecido, seu grande público agora é o homem de razão, para julgá-lo, condená-lo e prendê-lo.

Paul Bourget (1993, p. 13), em seu *Essais de psychologie contemporaine*, publicada pela primeira vez em 1883, escreve que Baudelaire logo “percebeu que chegou tarde numa civilização envelhecida e, ao invés de deplorar esta chegada tardia, como La Bruyère e como Musset, alegrou-se, diria mesmo que se honrou”. Diante desta alegria, desta honra, Baudelaire aceita sua condição, mas somente no momento em que percebe a assimetria entre seu estilo de vida contraposto ao estilo exigido de sua própria civilização. É neste sentido que Bourget pode afirmar que Baudelaire foi um homem e

um teórico da decadência, uma figura inquietante que exerceu uma perturbadora sedução em seus contemporâneos:

Pela palavra decadência designa-se, comumente, o estado de uma sociedade que produz um reduzido número de indivíduos próprios aos trabalhos da vida comum. Uma sociedade deve ser assimilada a um organismo. Como um organismo, com efeito, ela se reduz em uma federação de organismos menores, que se reduzem eles mesmos a uma federação de células. O indivíduo é a célula social. Para que o organismo total funcione com energia, é necessário que os organismos menores funcionem com energia, mas com uma energia subordinada e, para que esses organismos menores funcionem eles mesmos com energia, é necessário que suas células componentes operem com energia, mas com uma energia subordinada. Se a energia das células se torna independente, os organismos que compõem o organismo total deixam paralelamente de subordinar sua energia à energia total, e a anarquia que se estabelece constitui a decadência do conjunto. O organismo social não escapa a esta lei. Ele entra em decadência logo que a vida individual é-se exagerada sob a influência do bem estar adquirido e da hereditariedade. Uma mesma lei governa o desenvolvimento e a decadência deste outro organismo que é a linguagem. Um estilo de decadência é aquele onde a unidade do livro se decompõe para dar lugar à independência da página, onde a página se decompõe para dar lugar à independência da frase, e a frase para dar lugar à independência da palavra. Os exemplos abundam na atual literatura que corroboram esta hipótese e justificam esta analogia (BOURGET, 1993, p. 14).

Sedução essa sentida de forma diferente, de um lado, pela grande massa, pela classe burguesa e pela racionalidade;⁹⁶ e, por outro lado, pelos artistas que

⁹⁶ Uma interessante observação, de Canguilhem (2000, p. 113), é que tanto a anomalia quanto a mutação – que, quando ocorre, joga-se para fora da ordem normal – não podem ser encaradas, em si mesmas, como patológicas. Ao contrário, exprimem formas de vida possíveis. Para comprovar esta afirmação, Canguilhem (2000, p. 110) se pergunta: “na medida em que seres vivos se afastam do tipo específico serão eles anormais que estão colocando em perigo a forma específica, ou serão inventores a caminho de novas formas?”, para em seguida, responder: “conforme sejamos fixistas ou transformistas consideramos de modo diferente um ser vivo portador de um caráter novo”. Remetendo-se a Darwin, o autor está problematizando o patológico do ponto de vista biológico, embora não seja infrutífero estender esse raciocínio para o psicológico e, portanto, também moral. Tomando como ponto de partida a seleção natural, Canguilhem (2000, p. 111) escreve que “o meio é normal pelo fato do ser vivo nele desenvolver melhor sua vida, e nele manter melhor sua própria norma. É em relação à espécie de ser vivo que o utiliza em seu proveito que um meio pode ser normal”. Se isso pode ser considerado, não poderíamos pensar também que não é a doença que não se adapta ao meio, mas o meio que torna hostil a determinado modo de vida? E quando o meio se torna hostil à determinado modo de vida, cabe a este se desenvolver de um modo singular, mesmo raro, para sobreviver: “O ser vivo e o meio, considerados separadamente, não são normais, porém é sua relação que os torna normais um para o outro. O meio é normal para uma determinada forma de vida na medida em que lhe permite uma tal fecundidade e, correlativamente, uma tal variedade de formas que, na hipótese de ocorrerem modificações do meio, a vida possa encontrar numa dessas formas a solução para o problema de adaptação que, brutalmente, se vê forçada a resolver. Um ser vivo é normal num determinado meio na medida em que ele é a solução morfológica e funcional encontrada pela vida para responder a todas as exigências do meio. Em relação a qualquer outra forma da qual se afasta, esse ser vivo é normal, mesmo se for relativamente raro, pelo fato de ser *normativo* em relação a forma, isto é, desvalorizando-a antes de eliminá-la” (CANGUILHEM, 2000, p. 112-113). Se a mutação pode ser tomada como uma característica essencial para o organismo vivo sobreviver em determinado meio que se torna hostil, o mesmo não ocorre com os artistas, trabalhado até aqui. O meio

compartilham e aceitam essa forma de vida que transborda para fora da normalidade, com a intensidade e a energia não subordinadas; entre estes, encontram-se Mallarmé, Verlaine e Rimbaud. Também não podemos esquecer que foi Nietzsche (1999, p. 23, *grifos do autor*), em *Der fall Wagner* [*O caso Wagner*], que também retomou a *décadence* literária e chegou quase a parafrasear uma parte do trecho que citamos acima de Bourget:

Como se caracteriza toda a *décadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A palavra se torna soberana e pula fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo – o todo já não é um todo. Mas isto é uma imagem para todo o estilo da *décadence*: a cada vez. A anarquia dos átomos, desagregação da vontade, “liberdade individual”, em termos morais – estendendo à teoria política, “direito *iguais* para todos”. A vida, a vivacidade mesma, a vibração e exuberância da vida comprimida nas mais pequenas formações, o resto *pobre* de vida. Em toda parte paralisia, cansaço, entorpecimento *ou* inimizade e caos: uns e outros saltando aos olhos, tanto mais ascendemos nas formas de organização. O todo já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, postico, um artefato.

O limiar está traçado, vida intensa contra vida normal. O homem teórico – com o consentimento do homem social – poderá conter essa intensidade, acabar com essa exuberância para retomar o todo, em sua vivacidade absoluta. Só podemos entender o destino do artista do século XIX se entendermos que sua obra não se alinha ao movimento museológico, artes expostas em quadros pregados na parede para o espectador contemplar com a serena calma de seu juízo. A *Fontaine*, de Marcel Duchamp, este urinol numa sala de museu, reforça esse confronto. O artista não deve mais negar a si mesmo, em sua subjetividade, para alçar-se ao todo, ao invés disso, deve afirmar-se em si mesmo, num riso sujo, devasso e potente – como um maravilhoso acontecimento.

É difícil estabelecer uma vitória. Este não é o ponto de chegada. Talvez fosse necessário não falar em vitória, mas em condições.

As condições foram historicamente estabelecidas, delineadas, traçadas. Não há uma irrupção do discurso positivo que se incomoda certa manhã com o artista. Isso foi se estabelecendo gradativamente como um mal a ser extirpado, tratado, regenerado, sob a pena de agravo à saúde da sociedade. Assim, toda a arte não é mais matéria de gênio, tal como romanticamente construído, como uma entidade entre a natureza e os homens

social, moral, racional, lhes serão hostil, mas trabalharão, a partir de suas instituições de controle, para não permitir a sobrevivência desses “organismos raros”.

que expressam a forma e a potência da natureza, um taumaturgo, diria Platão. Agora, o gênio, desde Sade, é autor, proprietário de sua ideia e, por isso mesmo, culpado por ela. É somente na confluência do gênio com a autoria que a psiquiatria poderá racionalizar o artista a ponto de torná-lo inartístico, a ponto de pretender curá-lo, a ponto de ambicionar inseri-lo em suas sínteses morais. Assim, há um abismo entre o gênio romântico perseguido por Schlegel e Novalis – como escreve Márcio Suzuki (1998, p. 235), “o gênio, diz Schlegel, é uma coletividade interior, uma ‘comunidade interna legalmente livre de muitos talentos’, ou, como diz Novalis, uma ‘pessoa genuinamente sintética’, ‘uma pessoa que é ao mesmo tempo mais pessoas’” – daquele gênio da psiquiatria da degenerescência.

O que uma civilização ainda busca são suas sínteses morais e um artista que renega a si mesmo em benefício de um povo, de uma cultura, de seus valores, de seus juízos e de seu *espírito*. Então o gênio ressurgiu, com força e potência dissimuladora daquele gênio romântico. Ressurgimento agora estruturado pela razão, lembrando que ninguém pode ser esquecido, que nenhum artista deve se situar em um *entre-lugar*, mas estar sempre sob os olhares sérios e atentos do homem teórico. E todo o gênio que apresentar um pouco de intensidade, pensar um pouco fora do ordenamento – próprio do gênio do século XVIII e dos artistas do século XIX – não perderá seu *status* de gênio, mas acrescentar-se-á a este o *status* doente, o gênio doente e, por isso mesmo, potencialmente perigoso – um gênio mau, como define Hegel.

CAPÍTULO 2

O ARTISTA DEGENERADO COMO PERIGO SOCIAL

2.1 INTRODUÇÃO

O dr. Henri Fauvel (1904, p. 165), em *Chronique médicale*, sob o título de “Les maladies mentales et la littérature”, relata, na aurora do século XX, seu “sonho” de escrever um livro em que a ciência seria aclarada pela literatura.

Teria um belo livro a escrever, onde a ciência seria iluminada pela literatura: gostaria de falar de um tratado pitoresco e surpreendente de psiquiatria, onde os exemplos e os tipos seriam tomados na obra-prima de todas as idades e de todos os países. Está aí uma ideia que entrego aos colegas em busca de um tema, uma mina a explorar, e não duvido que alguns alienistas de letras – como eles se percebem – e de tempo livre, não tirem proveito e glória. O plano do trabalho está todo indicado; é de uma simplicidade, de uma limpidez cristalina. De um lado, poder-se-ia contentar em transcrever um sumário para um manual de psiquiatria [...] e, olhando, sentir todo o esforço do espírito, o exemplo em relevo, e imortal, onde a arte só faz reforçar a observação médica.

Podemos tomar esse relato como se fosse um frustrado epílogo no que concerne à segunda metade da psiquiatria do século XIX. Nota-se que a sugestão do Dr. Fauvel, de combinar, num livro por vir, a análise médica com o espírito artístico, ficará apenas no plano da imaginação, e não se materializará depois de mais de meio século de ataques, pelos médicos psiquiatras, às experiências artísticas. Diríamos mesmo que, sob um olhar retrospectivo da história da psiquiatria, a sugestão de Fauvel é mais próxima de uma experiência artística, do que propriamente uma proposta. A incompatibilidade entre o discurso médico e a experiência artística nunca foi tão intensa e tão díspare como no século XIX: é desta forma que a ideia de Fauvel se converte apenas em um sonho que perverte a realidade do discurso.

A imagem do sonho nega a materialidade do discurso médico que, incansavelmente, legou ao gênio artístico (e filosófico) um lugar marginal em relação à epistemologia e ao espaço social. O fato de tomarmos esse relato de um livro por vir no plano do sonho é significativo. Nada mais “mórbido” do que propor uma relação direta entre sonho e realidade, como escreveu Lombroso sobre o louco poeta Nerval. O fato de Fauvel sugerir aos alienistas uma relação onde a “psiquiatria se iluminaria pela literatura” e onde a “arte reforçaria a observação médica” é tão estranha à ciência psiquiátrica, de uma tamanha perversão, que partir da realidade não lhe seria possível. O

médico abdica-se de sua posição para sonhar e, numa ironia onírica, sonha o sonho dos loucos, isto é, o sonho do impossível.

Depois de a arte perder seu espaço com o todo, com o social e as cadeias mais sólidas da representação, o gênio artístico – e, acrescente-se também, filosófico – figurará como uma constante preocupação para a psiquiatria do século XIX. Tomado como um perigo social, pois subverte as estáveis cadeias da razão e da moral, o gênio artístico será objeto de um grande número de tratados psiquiátricos que tem como escopo capturar esses homens com um intenso desenvolvimento intelectual (intensidade que gera originalidade que, por sua vez, pressupõe pensar fora da representação).⁹⁷

É nesse cenário em que os tratados psiquiátricos sobre a genialidade ganham notabilidade e, aliando a ideia de higiene e de degenerescência, buscaram mundificar a sociedade imersa nesses sonhos subterrâneos e pervertidos. A possibilidade da captura do gênio (do indivíduo) torna-se, então, indissociável da interpretação de seus escritos: estabelece-se um vínculo entre a subjetividade do artista e a materialidade da obra – esta, aos olhares científicos, pressupõe exposição e desnudamento do artista, onde a obra, por ser propriedade de um determinado indivíduo, já é o próprio indivíduo precipitado em seus escritos. À vista disso, a noção de autoria se encontra subentendida na noção de genialidade: determinado número de obras nada mais são do que frutos daquele que as escreveu e, prova disso, é que seu autor se confessa na obra, expõe-se, descreve-se e, portanto, pode ser diagnosticado, por sua escrita louca, como um indivíduo doente. É verdade que nenhum psiquiatra se preocupou em desenvolver o conceito de autoria, mas não precisaram, tal conceito já está implícito nas aventuras da doença. Se bem que, é necessário dizer, a única autoridade não é a do autor para com sua obra, mas a do psiquiatra que, a todo instante, destitui a autoridade do autor através de análises psicopatológicas que trazem a verdade da obra, bem como a de seu autor.

Tais inovações decorrem dessa implícita comunhão entre autor e gênio artístico, que se concretizam através das análises da patografia e da patobiografia. São esses métodos que permitem determinar a loucura de seu autor, seja através da narrativa de sua vida (tanto faz ser uma autobiografia ou não) e seus demais escritos: formas essenciais para confiscar a genialidade por meio do discurso psiquiátrico. Foi através desses métodos que se inaugurou os tratados psiquiátricos sobre o gênio, antes mesmo do reinado da teoria da hereditariedade.

⁹⁷ Mais precisamente, é o momento em que a arte se afasta da noção de *μίμησις*, isto é, da representação.

Nosso presente capítulo se inicia com a análise do polêmico texto do dr. Lélut, *Du démon de Socrate*, de 1836 – ou seja, vinte e um anos antes da publicação do *Traité des dégénérescences* –, que, através de análises psicobiográficas, foi categórico: Sócrates era um louco que sofria de alucinações. Depois de tamanho diagnóstico, que desafia as barreiras da história, a psiquiatria irá confluir, de uma forma totalmente inovadora, a loucura e a genialidade.⁹⁸ Nessa tradição, apresenta-se a obra de Moreau de Tours, instituindo uma mesma *origem* para a genialidade, idiotia e loucura. Determinando a predisposição hereditária como grande chave de interpretação para todos os estados neuropáticos, Moreau afirma que dela resulta todas as afecções que ultrapassam as leis da normalidade: estamos diante da patologização da intensidade vital ou excesso de vida do indivíduo. Sob essas insígnias, o psiquiatra irá se dedicar a uma leitura patográfica e patobiográfica sobre a obra e a vida de Edgar Allan Poe, submetendo toda sua criatividade aos seus estados de embriaguez herdados de seus antepassados, através da hereditariedade transformada. Em “O gênio degenerescente”, buscamos esclarecer a forma como Morel e Magnan conceituam o gênio. Para isso, expomos brevemente os principais postulados teóricos da degeneração proposto por Morel e sistematizado por Magnan, isto é, desde o conceito de *homem primitivo* proposto por Morel, até a conceituação de *degeneração superior*, de Magnan (momento crucial da classificação sobre a genialidade, que irá se desdobrar nas teorias posteriores). No momento seguinte, buscamos demonstrar, em *L’uomo di genio*, como Lombroso se esforça por desqualificar todos os homens de gênio, independente de sua área de atuação (sejam artistas, filósofo, cientista, entre outros), tomando-os como antinaturais. Das definições do criminalista italiano, deparamo-nos com uma encruzilhada de difícil resolução: seria a positividade (o pensamento científico e mesmo moral) fruto da loucura? Em *Fin du siècle*, tentamos mostrar como Max Nordau encontra na arte a própria universalidade da degenerescência, uma vez que ele conduz sua investigação não sobre a genialidade em geral, mas a genialidade especificamente artística, considerando-a o grande mal do século que deve ser exterminada.

⁹⁸ Importante notar que a psiquiatria inova a interpretação de uma relação historicamente estabelecida. Para confirmarmos isso, basta apontarmos *O problema XXX* atribuído a Aristóteles, que estabelece uma relação entre os homens de exceção (excepcionalidade ou, como modernamente caracterizamos, gênios) e a melancolia (ou bile negra). Entretanto, o problema de Aristóteles não é o mesmo que o da moderna psiquiatria: antes de atribuir uma caracterização patológica aos homens de exceção, Aristóteles busca uma melancolia que é da ordem natural, isto é, uma melancolia que estabelece uma determinada relação com a existência, gerando, assim, uma criatividade melancólica, e não patológica.

Ao percorrermos esse itinerário, observamos uma linha de continuidade da psiquiatria moral de Pinel e Esquirol, às teorias da degenerescência, no que se refere à conceituação do normal e do patológico: a questão da intensidade. Excitabilidade, intensidade intelectual, sobre-atividade, excesso de vida, aumento da atividade vital, entre outras, são denominações que se preservam para caracterizar os homens de gênio.

Em suma, buscamos, no presente capítulo, descrever esse momento quando a psiquiatria resumiu as obras de arte e seus artistas – como também as filosóficas e seus filósofos – apenas em categorias mórbidas, nada mais. Por esse motivo, não nos detivemos no processo de análise estética do pensamento de um Nerval ou de um Poe, mas sim, em expor como o valor estético foi destituído para impor a vigência médica como medida universal nos tratados psiquiátricos. Entretanto, em alguns momentos ao longo desse segundo capítulo, trouxemos o embate entre essas duas perspectivas, médica e estética, para mostrar a complexa relação entre elas.

Se, em tempos remotos, a filosofia era compreendida como a mãe das demais ciências, das quais estas lhe subordinavam, não seria precipitado supor que o grande sonho científico psiquiátrico do século XIX foi de assumir seu lugar, de subordinar (a partir da desqualificação, principalmente) os outros saberes humanos, como a arte e a filosofia, mas não por seu conteúdo, e sim por algo que lhe é completamente exterior – pela doença de seu autor. E o curioso desse momento histórico é que, antes de capturar o gênio artístico, capturou-se o gênio filosófico. Se Platão, em seu livro X da *Πολιτεία*, esclareceu que a incompatibilidade entre arte e filosofia remonta bem antes de sua época e, em *Qu'est-ce que la philosophie?*, Deleuze e Guattari escrevem que a filosofia na modernidade se adentra a um terreno hostil, rivalizando com as ciências das quais tem por inimigas – como supomos aqui sendo o caso da própria psiquiatria⁹⁹ – não se tardou, depois da captura do gênio filosófico, em se apoderar do gênio artístico, tomando-os como indissociáveis ou, posto de outra maneira, não houve preocupação em estabelecer uma distinção: todos são gênios e, como afirmou Moreau de Tours, o homem saudável é o contrário do homem de gênio.

Todavia, essa rivalidade seria muito superficial para entendermos, em sua complexidade, esse olhar mais detido sobre a genialidade humana. Por isso, é

⁹⁹ Deleuze e Guattari (1991, p. 15), sobre os rivais modernos da filosofia, afirmam: “Muito recentemente, a filosofia cruzou com muitos novos rivais. Foram, inicialmente, as ciências do homem e, notadamente, a sociologia que desejavam substituí-la. [...] Depois, foi a vez da epistemologia, da linguística, ou mesmo da psicanálise – e da análise lógica. De provação em provação, a filosofia enfrentaria os rivais cada vez mais insolentes, cada vez mais calamitosos, que o próprio Platão não teria imaginado em seus momentos mais cômicos”.

indiscutível a importância das pesquisas de Foucault – principalmente sobre o poder disciplinar, de normalização e o biopoder – para abranger de forma mais ampla como o discurso positivo se estabeleceu nesse século, em suas relações. Afinal, a busca do homem normal, que se traduz no controle do homem (normatizado), não seria o grande pressuposto da nascente psiquiatria da degenerescência, que tem como seu fundador Morel, ainda mais se levarmos em consideração seu conceito de homem primitivo, ideal, que se mistifica na figura de Adão? O homem não nasce mais pecador, como admitido pela teologia cristã, que, para se redimir e alcançar a salvação de sua alma, deve perpetuamente viver nos limites da virtude; agora o homem nasce doente, degenerescente, e não há salvação possível: corpo e alma já estão condenados.

O caso é que a psiquiatria, em relação ao gênio, num sentido geral, e o artista, em particular, insistiu no paradoxo de uma genialidade não *genial* ou, em outras palavras, tomou a genialidade como anomalia, doença hereditária, degenerescência humana, decadência de raça. Essas são as pedras de toque da psiquiatria, em sua insistente busca para ampliar seu campo de ação (a famosa psiquiatria ampliada): e quem imaginaria que, depois de capturar criminosos, homossexuais, sodomitas, pobres, loucos, viriam a figurar, nesses tratados médicos, os homens de gênio?

Os perigos de um pensamento que excede os limites estabelecidos foi, talvez, o grande motivo dessa captura. Não à toa, o primeiro alvo da literatura psiquiátrica sobre a genialidade foi Sócrates, o grande representante da filosofia, para, rapidamente, estender-se aos artistas. Quer dizer, foi necessário destronar a filosofia, assim como já se havia destronado a arte, e conjugá-las no patológico. E nunca, em toda sua história, de Platão a Hegel, a filosofia se viu tão próxima à arte. Proximidade negativa, certamente, que permitiu relacionar de uma forma muito simplória um Sócrates de um Rimbaud ou um Pascal de um Émile Zola. O embate histórico entre arte e filosofia cede lugar para um embate entre, de um lado, a ciência, e do outro, a filosofia e a arte. É desta forma que podemos pensar – agora, positivamente – um acontecimento quase natural dos românticos alemães e, posteriormente, de Nietzsche, que colocaram toda a força de seus pensamentos numa indissociável relação entre arte e filosofia, que legaram herança.

Filósofos e artistas encontram-se lado a lado nas classificações nosográficas dos tratados psiquiátricos e aquela ambição de Hegel em fundir (ou em compreender) a filosofia como ciência e vice-versa, transfere lugar para uma filosofia estética, como em Nietzsche. E, possivelmente, antes de começar a apreender o gênio artístico, a ciência

teve que se desfazer da credibilidade do gênio filosófico. Aquele grande sonho hegeliano de que a revelação do espírito se daria com o advento da ciência e da filosofia acaba, ao contrário, levando a sua mais abrupta separação, ao ponto de, agora, a filosofia, assim como a arte, levarem à decadência. O gênio artístico e o gênio filosófico se assemelham e carregam o mesmo peso patológico. Depois do diagnóstico de que Sócrates era louco, não tardou a multiplicação das análises mórbidas sobre os personagens mais ilustres ao longo da história, até os contemporâneos: Baudelaire, Hölderlin, Pascal, Poe, Nietzsche, Artaud, Nerval, Van Gogh, Roussel, Zola, Flaubert, entre muitos outros. O sonho hegeliano se desfez com a separação (entre ciência e filosofia), é verdade, mas seus resquícios foram destruidores.

Todavia, não é exato radicalizar e sustentar que entre arte e psiquiatria (como também entre filosofia e psiquiatria) não houve trocas. O próprio Nietzsche afirmou, sobre Sócrates, algo muito próximo daquilo que escreveu o dr. Lélut, que o filósofo ateniense possivelmente sofria de “uma doença de ouvido” (NIETZSCHE, 2000, §126) ou de “alucinações auditivas” (NIETZSCHE, 2006, p. 19) por escutar seu *δαίμων*. Sobre Wagner, Nietzsche (1999, § 5) foi categórico: “*Wagner est une nevrose*”. E, vale lembrar, o uso fisiológico que fez Nietzsche do termo *décadence* estava profundamente inspirado teorias psiquiátricas de seu tempo.¹⁰⁰ Émile Zola, por sua vez, inspirou-se na mais estrita linha degeneracionista ao escrever seus 20 volumes que compõem *Les Rougon-Macquart*. A grande ironia é que, mesmo assim, ambos não escaparam de figurarem no grande rol de degenerados.

Por mais que possamos localizar essas trocas, seria ingenuidade afirmar uma boa relação entre ambas: a arte sempre esteve bem mais à vontade no terreno da psiquiatria, do que esta no terreno daquela. O incômodo do psiquiatra com o artista não nos pode

¹⁰⁰ Andreas Urs Sommer (2017, p. 19) escreve que, em termos de sua história conceitual, “a *décadence*, em Nietzsche, deixa-se compreender de modo tripartite: em primeiro lugar, desde Boileau, Montesquieu e Gibbon, a expressão é empregada, com uma conotação moral de maior ou menor intensidade, para descrever o declínio do Império Romano (a esse propósito, as *Considérations* de Montesquieu, obra contida na biblioteca de Nietzsche, em edição de 1836, são assaz relevantes), assim como para indicar - tal como, por exemplo, em Bossuet - a condição do presente. Em segundo lugar, *décadence* é a autopredicação de um movimento artístico em torno a Charles Baudelaire e Paul Verlaine, que elevaram, à condição de programa, a negação dos valores burgueses e a evasão das estruturas normativas burguesas (“*épater le bourgeois*”). Sua revista, *Le décadent*, veio a lume entre 1886 e 1889. Nietzsche encontrou o movimento literário atinente à *décadence* exemplarmente documentado nos (*Nouveaux*) *Essais de psychologie contemporaine*, de Paul Bourget. Em terceiro lugar, o uso fisiológico do vocábulo, no sentido de degenerescência, também é amplamente divulgado entre os médicos e cientistas contemporâneos de Nietzsche”.

passar despercebido, uma vez que o tomou como um perigo social, quimera que subverte os bons costumes.¹⁰¹

Retornando ao sonho do dr. Fauvel, lembramos que depois de ter afirmado que escreveria o tal livro, rapidamente entrega sua proposta aos seus colegas alienistas que, com um pouco de tempo livre, poderiam levar a cabo seu desejo. Ao duvidar da alma extremamente caridosa de Fauvel, teríamos, então, que questionar: por que entregar tão facilmente a qualquer um sua ideia de um livro que lhe traria glória, já que o plano de trabalho estava todo indicado, sendo de uma “simplicidade” e de uma “limpidez cristalina”? Por que ele próprio não realizou seu sonho de escrever essa obra-prima universal? Talvez a resposta esteja nas páginas que se seguem, não objetivamente, mas implicitamente.

Por fim, diferente do anterior, o presente capítulo adota outra metodologia. Buscamos, agora, focalizar nos principais tratados psiquiátricos que vão tomar os homens de gênio como loucos, não fazendo a história de um conceito, antes, mostrando o desenvolvimento da forma que o discurso psiquiátrico exerceu seu poder frente à experiência artística. O que nos fica claro é a crescente desqualificação, aliada a uma ideia de periculosidade, da arte. Esse capítulo também tem uma característica mais descritiva, pois, ao avançarmos pelos principais nomes da psiquiatria do século XIX que trabalham o conceito de genialidade, tornou evidente que esses textos já falam por si sós.

¹⁰¹ No artigo “Nietzsche e os contemporâneos: a cultura como sintoma”, Josefina de Filippo (2005) aponta como Nietzsche e Max Nordau (também, mais timidamente, Gustave Le Bon) compartilhavam de uma análise crítica semelhante do momento social em que viveram e como julgaram, igualmente, tanto a estética contemporânea quanto seus artistas de forma depreciativa. Todavia, alerta Filippo (2005, p. 44): “estamos diante de dois roteiros intelectuais coexistentes, embora em posições inversas, visto que, conquanto identificáveis, cruzam-se, transitando em direções opostas”. Por mais que a autora tenha desenvolvido as identificações do pensamento de Nietzsche e de Nordau, temos que levar em consideração duas coisas: Nietzsche é fruto de sua época e, ao mesmo tempo, também desenvolve um pensamento com uma forte densidade estética. Embora o trabalho da autora seja totalmente legítimo (em momento algum negamos possíveis trocas entre o discurso psiquiátrico e o artístico, uma vez que Nietzsche e Zola são grandes exemplos), um dos objetivos deste capítulo pode ser extraído da seguinte problemática: Nietzsche, mesmo compartilhando de pontos em comum com Nordau, ainda assim teve sua existência e seu pensamento reduzidos, no livro *Entartung*, a um caso patológico. O mesmo aconteceu com Zola. É nesta ironia que se dirige um de nossos interesses.

2.2 DA VERDADE ENCONTRADA OU DA HISTÓRIA ANACRÔNICA

O advento da psiquiatria positivista não deixou de reatar um velho parentesco entre o gênio e a loucura. Em nossa história, tal parentesco é tão antigo e passível de sua própria arqueologia.¹⁰² Entretanto, sob o olhar psiquiátrico de meados do século XIX, a relação entre gênio e loucura reaparece sob novos jogos, quando o grande maestro passa a ser o alienista.¹⁰³ Como nos esclarece Huertas (1987, p. 150), “umas das obras pioneiras da medicina alienista francesa dirigida a realizar as relações entre gênio e loucura foi, sem dúvida, *Du démon de Socrate, spécimen d’une application de la Science psychologique à cella de l’histoire*”, de 1836, de Louis Francisque Lélut (1804-1877).¹⁰⁴ Livro este que nos deteremos a partir de agora.

Lélut (1836, p. 3), no decorrer *Du démon de Socrate*, não se cansa de exaltar o filósofo, como o personagem, ao lado de Homero, “mais colossal da antiguidade grega e, talvez, de todas as antiguidades”, ou como aquele que “primeiro elevou, talvez, o estandarte da revolta filosófica contra os absurdos do politeísmo e os vícios da sociedade antiga, para colocar o mundo em outra ordem de ideias e mudar suas instituições” (LÉLUT, 1836, p. 8). No entanto, não é propriamente sobre seu pensamento que Lélut se interessa ou, antes, não está interessado em uma análise de seu conteúdo filosófico, mas de como sua grandiosidade intelectual é a consequência de um desvio. Em outras palavras, o médico busca a própria *origem* ou o que oportunizou o pensamento de Sócrates. É desta forma que a psiquiatria começou a aprisionar uma faculdade até então inaprisionável do espírito humano: seu processo de criação, isto é, a origem da liberdade criadora do pensamento.

Para rastrear essa *origem*, Lélut acredita que a única chave de interpretação é através da singularidade psicológica de Sócrates, que os modernos praticamente

¹⁰² Basta lembrarmos-nos do *Problema XXX* de Aristóteles ou do *Φαίδρος* de Platão.

¹⁰³ Tanto isso é verdade que a lei de 1838, sobre o internamento dos insensatos, outorga a responsabilidade sobre a loucura aos alienistas. O poder conferido sobre o indivíduo pelo alienista e pelo Estado se justifica a partir da própria necessidade social. É nesse momento e sob esses pressupostos que se cria toda uma semiologia científica que captura os loucos por sua produção artística. Sobre a lei de 1838, cf. o livro de Robert Castel, *l’ordre psychiatrique*, onde o autor dedica um capítulo na análise dessa lei, bem como a traz na íntegra, nos anexos.

¹⁰⁴ Este livro de Lélut, ainda no século XIX, foi reeditado em duas oportunidades: 1855 (acrescentado um extenso prefácio) e 1890. Essas duas reedições ocorrem na época em que houve um profundo interesse, pela ciência psiquiátrica, das relações entre gênio e loucura. Em 1890, chegou-se a modificar o título por um mais atraente: *Le génie, la raison et la folie. Le démon de Socrate. Application de la science psychologique à l’histoire*. Paris : J.-B. Baillière, 1890. Também vale notar que o título das primeiras edições do livro de Lélut é um espelhamento do título da clássica tradução francesa do texto de Plutarco: *Le démon de Socrate*.

negligenciaram ou mesmo a negaram. Essa singularidade é “aquela de seu *δαίμων* ou *espírito familiar*, *inspirações* que teve, *profecias* que se colocou mesmo a realizar e *atos* que ela o *desviou* (LÉLUT, 1836, p. 11). Ao criticar a negligência de seus contemporâneos, o médico reconstrói a singularidade psicológica de Sócrates, sob os fundamentos da moderna ciência psiquiátrica, lançando uma nova luz sobre o filósofo ateniense, num anacronismo que reinterpreta e reconstrói sua personalidade – como também sua filosofia. A partir da agora, os modernos critérios da doença, mesmo que ainda em elaboração (como sempre estarão), tornam visíveis a verdade historicamente perdida sobre o pensamento e sobre o indivíduo.

Lélut, então, retoma três conhecidas interpretações sobre o *δαίμων* socrático: a primeira diz respeito ao fato de a antiguidade ter se enganado sobre o gênio de Sócrates e que a história desse engano decorre de uma má interpretação das palavras do filósofo, que havia se servido desse *δαίμων* unicamente para apresentar as inspirações de sua consciência; a segunda, refere-se ao *δαίμων* como uma farsa de Sócrates, que acabou sendo propagada por seus discípulos; e, por fim, Lélut (1836, p. 13) se remete a uma interpretação da qual compartilha:

Resta uma terceira opinião, proposta por escritores que creem apenas em sua verdade, e que só a emitem, talvez, para concluir que, por um lado, Sócrates não foi um mentiroso, por outro, que nunca existiu nele algo parecido às inspirações de seu gênio; esta opinião, que consiste em dizer que Sócrates foi um *Teosófilo*, um *visionário* ou, para dizer a palavra, um louco. Esta opinião é a única verdadeira (LÉLUT, 1836, p. 13).

Três interpretações que poderiam multiplicar-se, pouco importa: fora da dimensão da doença, todas seriam taxadas como “enganosas” ou “farsantes”. Por isso Lélut apega-se firmemente a esta última. Mas eis que, ao declarar que tomará como ponto de partida a interpretação de que Sócrates era louco,¹⁰⁵ solicita a seus leitores, uma descomunal empreitada: solicita que ninguém – seja historiador, filósofo, estudioso ou simpatizante de Sócrates – reprove-o ou se indigne pela posição adotada. Adverte que seu estudo terá o máximo de cuidado e honra para com a história da filosofia e respeitará a opinião dos séculos passados, ao se remeter a essa primeira e grande figura do pensamento filosófico. Também não deixa de requisitar para não o julgar por uma ideia (de que Sócrates era louco) ou seu trabalho por uma palavra (louco), finalmente, para nos desfazermos de qualquer preconceito – a ponto de requerer que façamos uma

¹⁰⁵ Movimento circular, uma vez que o ponto de partida também é o ponto de chegada.

abstração do nome “Sócrates” – e acompanhar seus argumentos com o máximo de atenção para encontrarmos a verdade por detrás dos erros históricos.

Esse jogo retórico desenvolve-se através da concepção, metafísica, de verdade histórica. Logicamente, começar com a interpretação de que Sócrates era louco não impõe somente uma dificuldade inicial, por aquilo que o filósofo representa para a tradição do pensamento ocidental, como também pela imensa pretensão psicológica. A pergunta que o próprio Lélut não poderia deixar de se fazer (como de fato, se colocou), foi: o que ganhariam a história, a filosofia ou mesmo a sociedade com essa descoberta? Como *homo scientificus*, não deixou de responder que quem sairia vitorioso seria a própria verdade para, em seguida, acrescentar: “se o fato é verdadeiro, não tenho que me ocupar de suas consequências. Elas próprias se desenvolvem bem e não podem ser más, porque a verdade jamais tem essa característica” (LÉLUT, 1836, p. 15).

Essa despreocupação com as consequências é apenas aparente, uma vez que o médico corrobora com a visão positivista de sua época. Lélut eleva a ciência à dimensão metafísica no momento em que liga o conceito de verdade ao conceito de bem. E vemos arraigado, na laica racionalidade moderna, a divisão que tão convenientemente serviu ao longo da história para excluir, separar e desqualificar os indivíduos: o bem e o mal ainda encontram-se em exato equilíbrio com a verdade e o falso. Essa recolocação dos conceitos, que a ciência tende a negar seu lado metafísico, permite ao psiquiatra assumir um papel de primeira ordem na sociedade: o alienista seria aquele que, por sua ciência, conseguia alcançar a verdade ao desfazer os erros históricos e, conseqüentemente, conduzir a sociedade para o bem. Não que a psiquiatria vise o bem, mas revelando a verdade, ela gera, como resultado, o bem: temos, então, uma ciência da salvação.

Ao fazer uma investigação “científica” da história da filosofia, impõe-se, inicialmente, uma primeira dificuldade entre temporalidades distintas, como elucida Chauvet (1870, p. 4-5), em *Les médecins-philosophes contemporains. M. Lélut*:

A filosofia tem um primeiro erro, é de ignorar a verdadeira característica dos estudos filosóficos e dos estudos psicológicos. A razão pública e a sociedade reclamam imperiosamente por pesquisas práticas, soluções imediatamente aplicáveis ao aperfeiçoamento moral e ao bem estar material dos homens. Todas as questões ociosas, tão ininteligivelmente debatidas, da alta metafísica e da ontologia transcendental, não são mais de nosso tempo. Não que o espírito humano seja indiferente aos sistemas mais elevados e profundos: pelo contrário, ele revelou, inversamente, se interessar ao excesso de doutrinas que ele pôde compreender, todas as diferentes espécies de sensualismo, a fisionomia, a frenologia; mas eis o que Lélut quer: que essas questões sejam resolvidas de uma maneira prática e útil.

A primeira incompatibilidade entre ciência e filosofia, para a psiquiatria, estabelece-se pela finalidade: a ciência busca resolver as questões de maneira prática e útil à sociedade, diferente dos sistemas filosóficos – metafísicos e ontológicos –, que nada mais são do que ociosos exercícios que sequer contribuem para o aperfeiçoamento moral dos homens ou ao bem estar material, ligado ao progresso.¹⁰⁶ Sob essa perspectiva, Lélut divide a história da filosofia em dois momentos: de um lado, pelo passado, representado por filósofos antigos e até modernos (pois resumem a filosofia em sua forma geral, isto é, metafísica e transcendental); do outro, pela atualidade, onde Gall, Spurzheim e seus sucessores, como ele próprio, representam a frenologia e a psicologia moderna. Em suma, a história é dividida entre um passado metafísico e um presente prático: é o momento quando o uso público da razão deve se submeter ao uso privado e, neste sentido, apresenta-se uma diferença essencial com as definições kantianas. No *uso público da razão*, Kant entende que qualquer homem, desde que capaz, pode fazer uso livremente da sua razão e, portanto, contribuir para levar a cabo o iluminismo; no *uso privado*, o homem deve limitar-se a fazer uso de sua razão em acordo com o cargo ou posição que ocupa na sociedade. Para o bom funcionamento social, Kant sugere uma harmonia entre esses dois usos da razão, enquanto que Lélut acredita que o *uso público* deve se submeter ao *privado*, ou seja, institui-se uma limitação da liberdade do pensar, uma vez que se imagina deixar para trás aqueles pensamentos filosóficos que só emitiam juízos abstratos sem contribuir com o desenvolvimento da natureza humana, para fazer surgir esse pensamento eminentemente prático e útil, que estabelece uma relação direta entre as palavras e as coisas. É assim que se delineia o “homem intelectual, ou mesmo espiritual, numa imagem da qual pouca coisa há de mudar ou de acrescentar para torná-lo perfeitamente confiável” (CHAUVET, 1870, p. 4).¹⁰⁷ O avanço da ciência é o anúncio da decadência iluminista, quase sua contradição no que se refere à liberdade de pensamento.

Estabelecida assim a cisão entre ciência e filosofia, Lélut parece nos apontar que o processo de secularização, a morte de Deus, acarretou uma exigência cada vez maior de resultados práticos, o que tornou a filosofia vizinha da arte, no sentido em que vimos hegelianamente: filosofia que não passa de “logomaquias estéreis sobre questões que ela

¹⁰⁶ Incompatibilidade também encontrada com a poesia, como vimos no capítulo precedente, em Baudelaire.

¹⁰⁷ Toda essa argumentação se encontra no livro de Lélut : *Qu'est-ce-que la phrénologie? ou essai sur la signification et la valeur des systèmes de psychologie en général et de celui de Gall, en particulier*. A publicação desse livro data 1836, mesmo ano *Du démon de Socrate*. Utilizamos aqui sua reedição em Bruxelas, do ano seguinte.

não seria capaz de resolver” (LÉLUT, 1937, p. 7). Isso é importante, pois, assim como o descredenciamento da arte tornou possível sua captura, aqui, Lélut se esforça por qualificar a filosofia como um palavrório que não leva a lugar nenhum. Esta desqualificação permite ao médico apreender, com certa aceitação popular, a até então intocável imagem de Sócrates (como grande representante filosofia do passado, que Lélut quer desacreditar). Se este pode figurar entre os mais ilustres dos homens, que afastou a humanidade “dos absurdos do politeísmo”, ainda assim, todo seu pensamento moral e sua virtude estão atados a essa estrutura metafísica de pensamento.

Isso é significativo porque revela *o grande espírito* da ciência moderna e, claro, também evidencia seu grande *espírito hegeliano*: o homem moderno, em sua razão pós-iluminista, afastou-se das barbáries do passado para, finalmente, conseguiu atingir o ponto mais elevado da raça humana¹⁰⁸ que, através da psicologia, encontrou a verdade do próprio homem ao desqualificar os demais saberes. Verdade negativa que, talvez, gere uma onipotência sempre atualizada pelo presente: sempre se acredita viver no ponto máximo da evolução ou no limite mais evoluído do percurso histórico? Sob esse prisma evidentemente dialético, substitui-se o sentimento cristão que ainda pairava em Hegel pela fé materialista e utilitarista, ligada à reconfiguração econômica da época.

Essa perspectiva histórica permite Lélut justificar e aplicar sua moderna ciência a um personagem tão antigo que nunca escreveu nada e, principalmente, dar credibilidade a seu diagnóstico a partir da anacronia:

A maneira que eu resolvo (o caso de Sócrates ser louco), pode somente fazer compreender, diria mais, admitir o próprio fato do *δαίμων* de Sócrates, assim como em muitos outros fatos análogos; e, sem esta explicação, precisaria necessariamente rejeitar e olhar, em particular, esse filósofo e seus contemporâneos como mentirosos ou imbecis; o que seria igualmente razoável a crer na interpolação de todas as passagens dos autores antigos, relativos às inspirações de seu gênio. Em seguida, esta explicação é feita para mostrar, a ela somente, toda a fragilidade da inteligência humana e todas as transformações que ela pode sofrer, mesmo nas cabeças mais poderosas, quando, num espírito ardente e entusiasmado, toma uma característica de exclusão muito constante. Ela dá, numa palavra, a chave deste pensamento de Rousseau, que sentia a verdade em si mesmo, que o *homem que reflete*, ou seja, que escava muito uma mesma ideia, é *um animal depravado*; e isso pode colocar em alerta as organizações menos fortes que aquelas de Sócrates,

¹⁰⁸ Há também uma imperiosa visão comteana, onde a história das sociedades passa necessariamente pelos três estados (teológico, metafísico e positivo), afastando-se, cada vez mais, da ignorância dos povos antigos e caminhando em direção à verdade científica. Isso pode ser evidentemente entrevisto quando Lélut (1836, p. 150) afirma que “o politeísmo tem seus fundamentos nesta disposição natural do homem, e que lhe é principalmente necessária na ignorante infância das idades e das nações, de buscar em tudo uma causa que as anime, divina, e de tratar principalmente os objetos que podem, de maneira mais ou menos fatal, lhe fazer um grande bem ou um grande mal”.

contra os perigos de uma paixão, de um pensamento muito exclusivo e prolongado durante muito tempo (LÉLUT, 1836, p. 16-17).

Diante de tais palavras, não podemos deixar de notar o estratagema arquitetado por Lélut, no que compete à relação entre gênio e doença a partir da figura de Sócrates. O filósofo ateniense não é uma figura exclusiva, mas um *exemplo da exceção*. Ao que tudo indica, o caso Sócrates serve, reduzido a um exemplo para o médico, como um testemunho essencial, pois o transforma em universal. A universalidade instituída por Lélut introduz, através da psiquiatria, a ideia do pensamento perigoso, de modo que a inteligência humana, por mais elevada que seja (ou por ser elevada), encontra-se tragada por uma fragilidade, ou melhor, quanto mais o pensamento humano torna-se livre para impor novos paradigmas para o pensamento, mais frágil ele é, pois apresenta um perigo para a racionalidade vigente. Sócrates, antes de tudo, assim como muitos homens de gênio, foram subversivos, abalaram a ordem estabelecida. Partindo desse raciocínio, fica fácil – o que, à primeira vista, nos pareceria um absurdo – aproximar a reflexão da depravação: um homem que reflete muito se torna um animal depravado. Essa erotização do pensamento permite aproximar a genialidade da doença, permite aproximar um Sócrates de um Rousseau, de um Pascal¹⁰⁹ ou de um Gerolamo Cardano.¹¹⁰

O fato é que Sócrates – enquanto uma figura singular que renovou a forma de pensar em sua época – é desperto para a modernidade, através da leitura médica, numa metamorfose que permite desvendar a natureza e a origem de toda a criação. Ao ir contra a tradição que venera Sócrates, Lélut modifica tanto a figura do ateniense para os antigos quanto para os modernos,¹¹¹ numa astúcia que lhe permite diagnosticar e

¹⁰⁹ Dez anos depois da publicação de *Du démon de Socrate*, Lélut publica, em 1846, *L'amulette de Pascal, pour servir à l'histoire des hallucinations*, chegando a conclusões análogas sobre Pascal.

¹¹⁰ Cf. a aproximação entre Sócrates e Cardano em “Note première”, in. *Du démon de Socrate*.

¹¹¹ Como escreve Werner Jaeger (2013, p. 492-493), em *Paideia*, “a posteridade cristã outorgou-lhe [a Sócrates] a coroa de mártir pré-cristão, e o grande humanista da época da reforma. [...] Na idade Média, Sócrates não fora mais que um nome famoso transmitido à posteridade por Aristóteles e Cícero. A sua estrela começa agora a se elevar, enquanto a de Aristóteles, o príncipe da Escolástica, entra em declínio. Sócrates torna-se o guia de todo o Iluminismo e de toda a filosofia moderna”. Mais à frente, Jaeger (2013, p. 494 et seq.) acrescenta que foi com Nietzsche, na modernidade, que Sócrates começa a perder toda sua forte influência que, desde o início da Idade Moderna, exercera. Talvez seja oportuno acrescentar que o advento da psiquiatria, antes mesmo de Nietzsche – por outros motivos e outras vias –, já havia destituído Sócrates do alto trono que alcançara ao longo dos tempos, como podemos observar através do livro de Lélut. Vale ressaltar, logicamente, que Sócrates nem sempre foi somente venerado. Como nos conta Émile Bréhier (1977, p. 78), houve “uma tradição hostil a Sócrates, que persiste até os tempos antigos, em Porfírio (III século), no retor Libânio (IV século), se faz presente entre os epicuristas e se vincula ao panfleto escrito por Polícrates (390). Vê-se, por exemplo, o epicurista Filodemo de Gádaros censurar a ironia socrática como uma forma de orgulho”. Também é notório que seus contemporâneos não os veneravam, uma vez que os condenaram à morte.

capturar, *per analogiam*, todo e qualquer homem de gênio através do discurso médico: a exceção torna-se então universal e Sócrates se reduz a apenas um exemplo entre outros. Lélut parece querer dizer – e esta é sua grande astúcia – que, ao diagnosticar Sócrates, o primeiro grande filósofo, como um louco por escutar uma voz de seu *δαίμων*, é possível também diagnosticar todo e qualquer homem de gênio, uma vez que a definição de gênio, ou o reconhecimento da genialidade de um homem, só pode advir de um pensamento tão grandioso e tão singular, que o destino da genialidade é isolar-se em si mesmo. O homem de gênio é aquele que leva o pensamento ao limite de seu ser ou, ainda, é aquele que eleva o pensamento para além dos limites da razão. Em outras palavras, o pensamento *genial* afasta-se do pensamento comumente estabelecido e universalmente aceito, subvertendo-o. Isso quer dizer que, para Lélut, esse *pensamento limite* ao mesmo tempo é a glória e a maldição do homem: é o que o torna gênio e, concomitantemente, louco:

E, antes de tudo, qual é essa sujeira da natureza humana, esta transformação doentia e extrema de todos os grandes e gloriosos inteligentes? Neles, o pensamento, no limite, isola-se em si próprio, exaltando-se até a incandescência, tomando uma forma que ele não tinha até ali: torna-se uma imagem, um som, um odor, um sabor, uma sensação tátil. O fio muito esticado se rompe. O espinho está envolvido nas rosas e nos louros da coroa, e o artista, o poeta, o sábio e o filósofo se tornam pobres insensatos, há pouco tinham a glória do mundo, agora, são objeto de piedade... Terrível transformação, sem dúvida, mas que não tem nada que não seja da ordem moral das coisas, nada de definhamento para a humanidade, nada, sobretudo, que revela um mal que ela não conhecia ainda e que a ciência deveria tê-lo ocultado (LÉLUT, 1836, p. 18-19).

Ao abraçar a positividade de sua época,¹¹² Lélut compreende a psicologia como paradigma que rompeu com o fio de Ariadne – descortinando o mal que se encontra em todo o gênio. Joga os jogos dos contrários (espinhos e rosas, glória e piedade, sábios e insensatos), acrescenta metáforas, revela, mesmo que inconscientemente, o que incomoda tanto seu tempo: o pensamento forte, diferente, uma subjetividade criadora e intensa que ultrapassa a razão privada, a moral estabelecida e as necessidades materiais. É a partir das estruturas hegelianas da história e com o descredenciamento de pensamentos que brotam da mais profunda intensidade, que a ciência médica encontra seu fértil terreno para esterilizar o gênio. Estabelece-se, assim, uma terrível aridez sobre os fecundos terrenos dos homens de gênio, uma vez que estes fogem da ordem moral

¹¹² Talvez pudéssemos dizer de Lélut o mesmo que Foucault (1966, p. 274) disse do marxismo: “o marxismo está no pensamento do século XIX como um peixe na água: isto é, que em qualquer outro lugar ele deixa de respirar”.

das palavras e das coisas, tornando-se loucos, perigosos e dignos de piedade. E graças a uma sociedade piedosa que homens de gênio deixaram seus *status* de gloriosos de épocas passadas para serem agora subsumidos num discurso que visa sua inércia – os excluídos encontram finalmente um lar.

2.2.1 O *δαίμων* de Sócrates

Grande parte *Du démon de Socrates* visa reconstruir a biografia do filósofo em sua relação com o *δαίμων*. O segundo capítulo do livro recebe um título muito curioso: “História ordinária de Sócrates: ela é incompleta e por consequência falsa, e requer um complemento que é sua parte mais importante”. Como fica explícito, Lélut retoma a vida de Sócrates – de sua infância até a ingestão da cicuta – para sublinhar como o filósofo viveu sua ideia singularizada e renovadora de filosofia moral, até seu último suspiro, uma vez que acreditava ter recebido uma missão divina e a colocava acima de tudo, até de sua própria vida, e que se destinava a difundir sua filosofia aos cidadãos atenienses (cf. Platão, 2015, 23b). De que maneira, por sua forte crença em suas próprias ideias, Sócrates foi visto pela antiguidade e pelos modernos como “o restaurador, o mártir, a glória da filosofia; o triunfador sobre os falsos deuses, como o Saint-Jean-Baptiste do cristianismo; o homem, enfim, que pronunciamos o nome quando queremos personificar a virtude e dar corpo à verdade” (LÉLUT, 1836, p. 87).

Entretanto, a retomada da vida de Sócrates tem como principal característica se desfazer da imagem glorificada do filósofo para, finalmente, “reconstruí-la em sua verdade”. Lélut (1836, p. 100-101) acredita ser de suma importância enfatizar a voz divina que Sócrates escutava:

Quase não há um único diálogo de Platão onde não seja mais ou menos diretamente questionado esse *deus*, *θεός*, esse *daemon*, *δαίμονιον*, essa voz divina, *φωνή*, e isto é, sobretudo, mais formal, pois é Sócrates em pessoa que fala desta voz, deste *daemon*, deste *deus*, como ele falou seguramente em companhia de seus discípulos. É unicamente extraordinário que não tenhamos conferido mais atenção a este fato geral, ou que não tenhamos melhor apreciado seu valor.

Dando especial atenção ao *δαίμων* (ou no *espírito familiar*, como também ficou conhecido) de Sócrates, o médico lembra que a antiguidade nunca o colocou em dúvida, apenas variou as explicações dadas: pressentimentos, inspirações, voz celeste, assistência da divindade, gênio familiar, entre outras. Embora Lélut não retome outras

interpretações do *δαίμων* pela cultura grega, vale a pena, nesse momento, mostrar um pequeno deslocamento-continuidade da tradição grega em relação à forma trabalhada por Sócrates-Platão.

Em *Ἔργα καὶ Ἡμέραι*, Hesíodo canta que o nascimento dos *δαίμονες*¹¹³ ocorre apenas no tempo de Zeus. Isso porque enquanto reinava Cronos, na idade de ouro, não havia diferença entre os deuses e os homens: estes viviam em plena felicidade e harmonia.¹¹⁴ Mas após o término do período destinado a esses homens, Zeus os transformou, por seus desígnios, em *δαίμονες*, determinando assim suas funções: “mas depois que a terra a esta raça cobriu, eles são, por desígnios do poderoso Zeus, gênios [*δαίμονες*] corajosos, ctônicos, curadores dos homens mortais. [Eles então vigiam decisões e obras malsãs, vestidos de ar vagam onipresente pela terra.] E dão riquezas: foi este seu privilégio real” (HESÍODO, 1996, v. 120-125). Observa-se que em Hesíodo os *δαίμονες* estão em toda a parte da terra, embora não são fisicamente vistos pelos mortais, pois estão “vestidos de ar”. Sua presença pode ser pressentida pelos homens através de suas ações benéficas, por estarem constantemente vigiando suas decisões humanas e, também, por disseminarem riquezas.

Não iremos retomar todas as interpretações desses *δαίμονες* para a cultura grega, que eram muito plurais. Apenas vale ressaltar como Platão adaptou essa noção em suas concepções filosóficas. O curioso é que mesmo nos diálogos platônicos, o *δαίμων* não é apresentado de forma unívoca. Em alguns momentos, Platão definiu-o como um intermediário entre os homens e os deuses,¹¹⁵ em outros, os interpretou como guias das almas¹¹⁶ e, ainda, como protetores dos homens e dos lugares.¹¹⁷

¹¹³ Curioso observar a diferença entre *θεοί* e *δαίμονες*. Embora ambos sejam conhecidos como divindades, os primeiros se manifestam enquanto divindade individual (Zeus, Apolo, Dionísio, Afrodite, Poseidon, entre outros), tendo seus cultos específicos. Já os segundos não tem esse caráter individual, sendo uma manifestação genérica do divino, não encontrando nenhum culto específico destinado a eles.

¹¹⁴ Como encontramos em Hesíodo (1996, versos 110-120), as raças de ouro “eram do tempo de Cronos, quando no céu este reinava; como deuses viviam, tendo despreocupado coração, apartados, longe de penas e miséria; nem temível velhice lhes pesava, sempre iguais nos pés e nas mãos, alegravam-se em festins, os males todos afastados, morriam como por sono tomados; todos os bens eram para eles: espontânea a terra nutriz fruto trazia abundante e generoso a eles, contentes, tranquilos nutriam-se de seus próprios bens”.

¹¹⁵ Como podemos ler em *Συμπόσιον* (2011, 202d-e), quando Sócrates indaga Diotima sobre Ἐρως e ela lhe responde: “Como no caso anterior, algo intermediário entre mortal e imortal. Como assim Diotima? Um *δαίμων μέγας*, Sócrates; e, como tudo o que é *δαιμόνιον*, elo intermediário entre os deuses e os mortais”.

¹¹⁶ Em *Φαίδων* (2011a, 107e – 108b), depois de Sócrates provar a imortalidade da alma, mostra de como a alma é acompanhada de um guia em Hades: “O que contam é o seguinte: ao morrer alguém, o *δαίμων* que em vida lhe tocou por sorte se encarregava de levá-lo a um lugar em que se reúnem os mortos para serem julgados e de onde são conduzidos para o Hades com guias incumbidos de indicar-lhes o caminho. Depois de terem o destino merecido e de lá permanecerem o tempo indispensável, outro guia os traz de volta, após numerosos e longos períodos de tempo. [...] De qualquer forma, a alma prudente e moderada

Entretanto, o *δαίμων* aparece, quando atribuído ao personagem de Sócrates, como um guia e conselheiro, como se observa em *Φαίδρος* (PLATÃO, 2011b, 242c):

No momento preciso, meu caro, em que me disponha de atravessar o rio, manifestou-se-me o sinal divino que me é habitual e sempre me detém na execução de algum intento; pareceu-me ouvir uma voz aqui mesmo, [τὸ δαιμόνιον τε καὶ τὸ εἰωθὸς σημεῖόν μοι γίνεσθαι ἐγένετο - ἀεὶ δέ με ἐπίσχει ὃ ἂν μέλλω πράττειν - καὶ τινα φωνὴν ἔδοξα αὐτόθεν ἀκοῦσαι.] que me impedia de sair antes de purificar-me, como se eu houvesse cometido alguma falta contra a divindade. Sou um pouco adivinho; bem medíocre, é certo; como as pessoas que escrevem mal; o suficiente para meu uso. Agora, conheço com segurança meu delito. A alma, companheiro, também é dotada de uma espécie de dom divinatório. Desde algum tempo, algo me perturbava no decorrer do meu discurso, o medo, para empregar a expressão de Íbaco, “de haver aos homens agradado, à custa de descurar dos deuses”. Agora sei em que consistiu meu erro.

O *δαίμων* se manifesta como um conselheiro que informa a Sócrates o que não se deve fazer. Esse sinal, habitual, segundo as palavras proferidas pelo próprio filósofo, é fruto da alma que participa do divino. Entretanto, é na *Ἀπολογία Σωκράτους* que essa *φωνή* aparece mais regularmente. Deter-nos-emos brevemente na defesa de Sócrates, uma vez que Lélut lhe atribui grande importância em suas análises.

Como sabemos, o julgamento do filósofo tem início por causa da denúncia oferecida por Meleto, representante dos poetas, Ânito, porta-voz dos políticos e Licão, representante dos retóricos. Pesa sobre Sócrates as graves acusações de corromper a juventude, de não reconhecer os deuses do Estado e introduzir novos deuses em Atenas.

Sócrates inicia sua defesa esclarecendo como discursará: esforça-se por afastar de si qualquer semelhança com os sofistas (semelhança que foi difundida, segundo

acompanha seu guia, perfeitamente consciente do que se passa com ela; mas, como disse há pouco, a que se agarra avidamente ao corpo esvoaça durante muito tempo em torno dele e do mundo visível, e depois de grande relutância e de sofrimento sem conta, é por fim arrastada dali, à força e com dificuldade pelo *δαίμωνος* incumbido de conduzi-la”. Essa mesma interpretação do *δαίμων* aparece no livro X da *Πολιτεία* de Platão (cf. 2015, 614b e seg.), no mito de Er.

¹¹⁷ Em *Πολιτικός*, Platão retoma, através da fala do estrangeiro, a diferenciação entre os reinados de Cronos e Zeus, mostrando como no tempo de Cronos ainda não havia o Estado para organizar a vida dos homens e, mesmo assim, a existência era completamente harmônica e feliz. Quem se encarrega dessa organização eram os próprios *δαίμονες*: “Nesse tempo, a direção e a vigilância de Deus se exercia, primeiramente, tal como hoje, sobre todo o movimento circular, e essa mesma vigilância ainda existia localmente, pois todas as partes do mundo estavam distribuídas entre *θεοτήτων* encarregadas de governá-las. Aliás, os próprios animais então se dividiam em gêneros e rebanhos sob o bordão de *θειός δαίμονες* e cada um deles provia, plenamente, todas as necessidades de suas ovelhas não havendo feras selvagens, nem acontecendo que uns devorassem os outros, nem guerras, sem desentendimentos” (2003/1972, 271d-e). Já no tempo de Zeus, não é os *δαίμονες* que conduzem e organizam a vida dos homens, sendo agora os próprios homens responsáveis por seus atos e consequências, sejam elas boas ou ruins. Isso explica a relação dos termos *δαίμων* e *ευδαιμονία*, uma vez que no tempo de Cronos, sendo os *δαίμονες* responsáveis pela felicidade plena, exclui-se a possibilidade de infelicidade. É apenas no tempo de Zeus que a infelicidade surge, uma vez que os próprios homens guiam-se por si mesmos.

Platão, por antigos boatos em Atenas e que encontram, na comédia de Aristófanes, seu maior meio de divulgação), pois se pode ser considerado um orador, em nada se assemelha àqueles que se utilizam dos discursos bons e maus se aplicá-los com honestidade. É por esse motivo que se autointitula de orador simples, isto é, compromete-se com a verdade e solicita aos seus juízes a imparcialidade em seu julgamento.

Ao comprometer-se unicamente com a *ἀλήθεια*, duas coisas se evidenciam na fala socrática: a primeira, como escreve Carlos Aberto Nunes (2015, p. 84), é que “Sócrates deixa de fazer sua defesa em caráter pessoal, para considerar seu caso *sub specie aeternitatis*; entronizava nos debates, por assim dizer, a filosofia, e dava o golpe de morte em toda a retórica processual de seu tempo”; e, decorrente dessa primeira evidência, tenta alertar os atenienses que, uma vez condenado, seriam eles mesmos que sairiam prejudicados: “Sabeis perfeitamente que, se me condenardes à morte, sendo eu como vos disse, não me prejudicareis tanto como a vós mesmo” (PLATÃO, 2015, 30c).

Se tomarmos essas palavras como verdadeiras para Sócrates, então não é difícil entender a importância que o próprio filósofo as atribuía para os atenienses. Enquanto que alguns grupos não gostavam da forma como ele procedia, de despertar, se assim podemos dizer, a “consciência nacional”, interrogando seja quem for, sobre a *ἀλήθεια* das coisas e, ao mesmo tempo, mostrando que políticos, poetas e demais cidadãos, nada sabiam: motivo que acabou criando inimizades e gerando conflitos. Não obstante, essa importância dimanava do recebimento de uma missão divina, proferida por Apolo, e que Sócrates chama, indiretamente, para testemunhar em sua defesa, com o objetivo de combater as acusações de que não acreditava nos deuses da cidade ou, no mínimo, que admitia falsos deuses: é a famosa história da visita de Querofonte ao deus de Delfos que, ao consultar o oráculo se Sócrates era o mais sábio dos homens, Apolo, através da Pítia, teria respondido que ninguém era mais sábio que o filósofo ateniense. A partir disso, Sócrates, que não se acreditava mais sábio, começou a interrogar os atenienses sobre os mais variados assuntos para confirmar as palavras oraculares.

Como se evidencia, o motivo da investigação socrática origina-se da própria divindade,¹¹⁸ e é somente através da divindade que pode nascer o verdadeiro conhecimento (importante tese platônica):

¹¹⁸ Sobre esse episódio, Carlos Alberto Nunes (2015, p. 85) afirma que “tem que ser verdadeira a referência à consulta de Querofonte ao santuário de Delfos, por apelar Sócrates para o testemunho do irmão do consulente, ainda vivo naquela época. O difícil de compreender é que Sócrates começasse por aí

Mas eu penso, senhores, é que em verdade só o deus é sábio [*θεός σοφός*], e que com esse oráculo queria ele significar que a sabedoria humana vale muito pouco ou nada, parecendo que não se referia particularmente a Sócrates e que se serviu de meu nome apenas como exemplo, como se dissesse: homens, o mais sábio dentro vós é como Sócrates, que reconhece não valer, realmente, nada no terreno da sabedoria (PLATÃO, 2015, 23a-b).

Nesse momento, Sócrates nos opõe algo muito significativo em seu discurso: a diferenciação entre a sabedoria humana [*ἀνθρώπινη σοφία*] e a sabedoria divina [*θεός σοφός*]. Isso nos parece imprescindível, uma vez que é nesse contexto que devemos compreender seu *δαίμων*. Ou seja, perto da sabedoria divina – talvez a única que nos dê acesso a *ἀλήθεια* – a sabedoria humana, em seu conhecimento relativo e contingente, fadado a erros, “vale muito pouco ou nada”. Assim, a justificação do procedimento de Sócrates, de perambular alertando que os homens se importam mais com o corpo e as riquezas (cf. PLATÃO, 2015, 30a-b) do que com a *φύχης* é legítima, uma vez que essa missão originou-se da divindade e constantemente é atualizada por seu *δαίμων*: “a razão desse fato, como já me ouviste muitas vezes declarar por toda a parte, a encontreis em algo *θεῖόν* e *δαιμόνιον* que se dá comigo e a que, por zombaria, o próprio Meleto se referiu em sua acusação. Isso começou desde o meu tempo de menino, uma espécie de *φωνή* que só se manifesta para dissuadir-me do que eu esteja com intenção de praticar, nunca para levar-me a fazer alguma coisa”.

Como podemos observar, o *δαίμων* não funciona, no discurso socrático, de forma compulsória ou coercitiva. Mas como um conselheiro que orienta o filósofo a escapar de erros e caminhar em direção à verdade para, então, propagar esse conhecimento divino entre seus concidadãos. Claramente Lélut encontra em todas essas passagens a manifestação da mais profunda loucura, onde Sócrates, desde sua infância, sofria dessas alucinações que foram se agravando com o avançar da idade. Alucinações que duraram até o dia de sua morte, bem como se manifestou no momento de sua condenação:

A firmeza de Sócrates não se desmente. Ele reconhece, com a calma de um homem que, em toda sua vida, aprendeu a morrer, uma sentença que ele, por

sua atividade *elénktika*, de disputador, no interrogatório sistemático a que submetia seus concidadãos. A consulta de Querofonte, sobre saber se havia alguém mais sábio do que Sócrates, implica já ser ele conhecido precisamente pelo sestro de desmascarar a meio-ciência dos atenienses e, à testa de todos, os políticos dominantes, eleitos pelo sufrágio popular, e só por isso considerados capazes de opinar sobre os mais complexos assuntos da cidade, como, também, já deveria sua fama ter chegado a Delfos, sem o que a Pítia não poderia ter apanhado todo o sentido da pergunta”.

assim dizer, provocou e da qual esperou. Continuando uma terceira vez seu discurso, longe de levantar objeções contra seus juízes, os consola ou lamenta por eles. E quando sai do tribunal para ir à prisão, parece, antes, em sua abordagem, ter ganhado a causa do que a perdido (LÉLUT, 1836, p. 84).

Aos olhos de Lélut, Sócrates, além de alucinar ao escutar essa voz de dentro de sua consciência, ainda troca o falso pelo verdadeiro, insiste no contrário, afirmando mesmo que ao invés de ser condenado, deveria ser alimentado no Pritaneu (cf. PLATÃO, 2015, 36d). Para o médico, é necessário refazer a imagem que a história legou de Sócrates, contrapondo-a através dessa nova metodologia de análise da ciência psiquiátrica. É por isso que Lélut (1836, p. 122) afirma que é “sobretudo na *Ἀπολογία Σωκράτους*, ao falar de Deus, de seu *δαίμων*, de sua voz divina, que se desenvolve de maneira mais formal e com uma espécie de prazer, as mais manifestas e mais inveteradas alucinações auditivas que pode um médico observar”. Sócrates, que pensava estar no caminho da verdade, que acreditava que a verdade se confirmava sensitivamente através da *φωνή* de seu *δαίμων*, não poderia imaginar que ela, a *ἀλήθεια*, ficaria à sombra da história, como quer Lélut, por mais de dois mil anos, vindo à luz apenas com o nascimento da ciência psiquiátrica? Ao mesmo tempo em que esta diagnosticava o erro socrático?

2.2.2 O *δαίμων* moderno através da psicobiografia do gênio

Darrin McMahon (2013, p. 162), em *Divine Fury*, escreve: “concebido como um estudo de caso na ‘aplicação da ciência psicológica para a história’ e expondo com impressionante erudição clássica, o texto de Lélut tem entre os primeiros exemplos da ‘patografia’, um termo que coincide mais tarde, no século XIX, com o do neurologista alemão Paul Julius Möbius para descrever o que era até então um gênero florescente”.¹¹⁹

¹¹⁹ McMahon (2013, pp. 162-163) acrescenta que a *patografia* foi “cultivada no século XX por proeminentes cientistas, incluindo o acólito Möbius e o psiquiatra alemão Wilhem Lange-Eichbaum; patografias eram biografias médicas que relatavam a doenças de gênios e de outros grandes homens. O trabalho de Lélut ajudou a inaugurar o gênero, apesar de sua tese central não ser inteiramente nova. [...] A crença específica da doença de Sócrates teve também precedentes, especialmente no século XVIII, quando autores do iluminismo especularam amplamente sobre o que seria o gênio de Sócrates. Os mais ousados entre eles até sugeriram que o *daemon* era apenas uma invenção de uma mente instável”. Como vimos, hipótese esta descartada por Lélut. O fato é que, como mostraremos no próximo subitem, existe uma diferença entre *patografia* e *patobiografia*. Acreditamos que *Du démon de Socrate* não inaugurou a *patografia*, mas a *patobiografia*. Isso porque, a partir de Marcé e Trélat, *patografia* remete-se necessariamente à análise do texto escrito pelo indivíduo (o que, claramente, não é o caso de Sócrates). Apenas podemos afirmar que Lélut utilizou-se da *patografia* em seu livro *L'Amulette de Pascal*, de 1846.

Lélut inaugura, na década de 30 do século XIX, uma nova categoria de diagnóstico: a doença pela biografia e pela obra do seu autor. Uma inovadora e abrangente metodologia científica que permite ao alienista diagnosticar alguém morto há mais de dois mil anos, seja por seus escritos ou pelo que sobre ele escrevam – notemos que os diagnósticos de Sócrates feitos por Lélut se concretizam, em sua maioria, pelos escritos de seus discípulos ou mesmo comentadores (Platão, Xenofonte, Plutarco, Cícero, entre outros). A história entra para a ciência psiquiátrica como a possibilidade de apreender todo e qualquer homem anacronicamente, ou seja, mesmo que este já esteja morto há muito tempo. Assim, não é de se estranhar que esse texto inaugural, no que compete a essa nova modalidade de diagnóstico retrospectivo de um gênio, seja conclusivo quanto a Sócrates:

Eis Sócrates que não somente se imagina recebedor de influências, de aspirações divinas, ouvindo uma voz divina; mas que, em razão desse privilégio, crê possuir, à distância, uma influência semelhante sobre seus amigos, sobre seus discípulos e um pouco sobre os estrangeiros. Influência que independente mesmo da palavra ou do olhar, e que se exerce através de muralhas e num raio mais ou menos amplo. Podemos, em verdade, nada ver, nada compreender de mais extravagante, de mais característico de loucura; e as alucinações que, sob meus olhos, pretendem enviar ou receber à distância influências *físicas, magnéticas, francomaçônicas*, não exprimem de outra forma em Sócrates, e não são, sob esta relação, mais loucas do que ele foi (LÉLUT, 1836, p. 121).

Citação exemplificativa naquilo que ela traz de central. A autoridade que o sujeito tem sobre si próprio é deslocada para aquele que guarda – mesmo à distância (de tempo ou lugar) – a análise médica. Quando Sócrates crê possuir, quando ele se imagina recebedor ou acredita ouvir algo, isso em nada condiz com a realidade, sendo apenas alucinações e extravagâncias que a cultura antiga não conseguiu entrever. Isso por que somente o século XIX, com sua moderna racionalidade científica, poderia lançar uma luz sobre a história e curá-la da cegueira dos tempos passados. Ou seja, é somente na modernidade que se abre para a paradoxal relação de uma autoria sem autoridade sobre si: culpado por aquilo que escreve, embora descontrolado por suas alucinações. Ao abrir os olhos da história, Lélut precisa que Sócrates, inspirado por seu *δαίμων*, e todos os demais homens de gênio, são loucos.

Mas porque os contemporâneos a Sócrates não conseguiram fazer “evidente” diagnóstico? Porque não conseguiram enxergar a manifesta doença em um homem que teve a vida e o pensamento extravagantes? Com seus olhos modernos, Lélut pensa que é inconcebível não perceber a loucura em um homem fora das regras comuns e talvez isso

somente se justifique pelas “circunstâncias de lugar, da época e da religião, que ainda explicam o porquê Sócrates não ter aparecido como tal, a saber, um louco alucinado, aos olhos dos seus mais esclarecidos contemporâneos” (LÉLUT, 1836, p. 160). Tomando as alucinações de Sócrates como um *criterium* da loucura, Lélut nomeia-a de *sensorial* ou *perceptora*: alucinações que se dirigem fixamente a uma única ideia ou a um único objeto e, se elas podem persistir durante toda a vida do sujeito, podem nunca chegar a agravar-se em delírio maníaco.

Deste gênero de loucura, que também podemos encontrar em outros grandes homens, conserva ao menos três razões:

Ora, estas foram constantemente as alucinações de Sócrates (como foram aquelas de outros grandes homens e sobretudo dos reformadores em matéria de religião); e elas tinham e conservavam nele três principais razões: 1º Elas mantiveram suas sensações de infância, e só eram, de algum modo, a continuação; 2º ele poderia abandonar toda a liberdade, as crenças de sua época, longe de contrariar nada, prestando-se, ao contrário, maravilhosamente e em todos pontos e dando uma característica inspirada e divina às pretensões e, sobretudo, às sensações que obteriam agora uma qualificação totalmente diferente; 3º Os conhecimentos médicos de seu tempo sobre a loucura, por exemplo, aqueles de Hipócrates que foi contemporâneo de Sócrates, não permitiriam apreciar o tipo de mania deste último; os filósofos, além disso, tinham declarado que a loucura verdadeira era um estado geral de *furor* que eles distinguiam ainda do delírio pítico ou inspirado pelos Deus, e tinham pronunciado que um sábio, que recebesse o furor dos deuses, sempre, ao menos, não poderia tornar-se louco (LÉLUT, 1836, p. 178).

Essas três razões sintetizam a tese encontrada em *Du démon de Socrate*. Elas, aos olhos do dr. Lélut, evidenciam o “verdadeiro” lado da história. Revelam que a doença de Sócrates é progressiva, pois o acompanhou desde sua infância e foi se intensificando com o passar do tempo. Comprova ainda o porquê de Sócrates se empenhar tanto em viver sua filosofia: tal necessidade brotou, na verdade, de sua excêntrica singularidade, o que se confirma por suas alucinações. E, por fim, seus coetâneos não o tomaram como louco porque a medicina da época, a hipocrática, não era suficientemente desenvolvida para conseguir compreender o quadro psicológico do filósofo. Em seu conjunto, essas razões mostram o esforço de Lélut para capturar o gênio socrático contra as consolidadas interpretações históricas.

Em sua exposição, Lélut ressalta que o *δαίμων* de Sócrates deve ser entendido como um substantivo, nunca como um adjetivo. Essa interpretação foi importante para a época, pois rivalizou com a tradução para o francês das *Œuvres Complètes* de Platão,

feitas por Vitor Cousin.¹²⁰ O médico acusa o tradutor de lançar sobre o pensamento de Sócrates uma “nuvem que lhe dá uma forma indecisa” (LÉLUT, 1836, p. 202) ao adjetivar o *δαίμων* socrático: Cousin traduz a palavra *δαίμων* por *inspirações proféticas*, em *Απολογία*. Lélut compreende que a interpretação correta seria de entendê-lo como uma entidade, como um substantivo, uma vez que Sócrates realmente o ouvia. Essa perspectiva parece não se distanciar dos discípulos de Sócrates, como vimos em *Απολογία* de Platão ou mesma na forma apresentada por Xenofonte, em *Απομνημονεύματα*, quando escreveu um dos motivos por se ter criminalizado seu mestre: “corria a voz, ateadada pelo próprio Sócrates, de que o inspirava um *δαιμόνιον*: eis, sem dúvida, por que o criminaaram de introduzir extravagâncias *δαιμόνια* [διετηθύλητο γὰρ ὡς φαίη Σωκράτης τὸ δαιμόνιον ἑαυτῷ σημαίνειν: ὅθεν δὴ καὶ μάλιστα μοι δοκοῦσιν αὐτὸν αἰτιάσασθαι καινὰ δαιμόνια εἰσφέρειν]. [...] Sócrates falava o que sentia, dizendo-se inspirado por um *δαιμόνιον* [Σωκράτης δ’ ὥσπερ ἐγίγνωσκεν, οὕτως ἔλεγε: τὸ δαιμόνιον γὰρ ἔφη σημαίνειν.]” (XENOFANTE, 1939/1972, cap. I, 3 e 4). Portanto, a interpretação de Lélut não é nova, ela já se encontra difundida mesmo entre os antigos: “não é preciso ler todos os textos da Antiguidade relativos ao *daemon* de Sócrates; aqueles de Xenofante e Platão, ou mesmo só deste último, são suficientes: vamos claramente que o *daemon* de Sócrates não é a consciência e também vemos claramente o que é” (CHAUVET, 1870, p. 196).

Não obstante, as consequências tiradas dessa interpretação são similares às que levaram Sócrates à condenação:¹²¹ enquanto seus discípulos veem a expressão da verdade, Lélut vê a expressão da loucura, lançando menoscabo sobre o filósofo. Não há nada de metafórico na interpretação médica (como, por exemplo, em nossa consciência moral, que não se exprime em palavras ou sons), ao contrário, ao substantivar o *δαίμων*, o que se nota “é uma voz sonora, retumbante, que fala grego e é absolutamente semelhante a de um homem dirigindo-se a outro homem” (CHAUVET, 1870, p. 196):

A consciência pertence a todos e fala com todos; a voz que fala com Sócrates só fala com ele: é um dom maravilhoso, que lhe foi concedido por um favor especial. Se a consciência nos defende de fazer o mal, logo nos comanda a fazer o bem; – a voz que adverte Sócrates o dissuade frequentemente de agir, e nunca o obriga. A consciência nos diz nossa conduta no presente, ela não nos revela o por vir; a voz que governa Sócrates lhe prediz o que deve

¹²⁰ M. V. Cousin (1792-1867) iniciou a publicação das traduções das *Œuvres Complètes* de Platão para o francês em 1822 e as terminou em 1840, totalizando 13 tomos. Todos os textos são acompanhados de notas explicativas e argumentos filosóficos feitos pelo tradutor.

¹²¹ No sentido de desqualificar o discurso socrático, uma vez que os acusadores de Sócrates o tomaram como mentiroso, diferente de Lélut, que o tomou como doente por realmente escutar essa voz.

chegar; ela profetiza. Enfim, a consciência só é a razão humana na esfera da moral; a voz profética de Sócrates é aquela de um Deus, de um *daemon*; é a voz celeste e demoníaca (CHAUVET, 1870, p. 197).

Lélut endossa a interpretação, assim como podemos encontrar nos discípulos de Sócrates,¹²² de que realmente o filósofo escutava essa *φωνή*, retirando qualquer dúvida que poderia recair sobre ele: principalmente a de ser um mentiroso. Ao atribuir veracidade a tal fato, o médico arma-se, então, das posições – inicialmente falando – de Platão e Xenofonte para, logo em seguida, abandoná-las em suas consequências: Sócrates realmente escutava essa voz, mas não era de um Deus ou de um *δαίμων*, e sim de uma falsa sensação do ouvido, isto é, uma alucinação: não há qualquer possibilidade de Sócrates ser inspirado por uma consciência moral, já que essa voz é apenas fruto de uma falsa sensação que o filósofo tomou como verdadeira.

É nesse sentido que se pode diagnosticar a loucura de Sócrates como *sensorial* ou *perceptora*: Sócrates, ao escutar uma voz que não existia, só pode ser caracterizado como um alucinado: era perturbado por falsas percepções que surgiram através de sua singularidade excessiva. A existência do *δαίμων* é a consequência dessas falsas sensações, assim como todo seu pensamento. Diante deste diagnóstico, Lélut (1836, p. 179) afirma que Sócrates, durante quarenta anos, sofreu dessa “característica irrefreável de alienação mental” para, em seguida, acrescentar que “Sócrates pôde permanecer, durante toda sua vida, como o representante e o mártir, sem dúvida, mas, seguramente, a expressão ao menos alucinada da razão, da filosofia e da virtude”.

2.2.3 Alucinações do gênio em Lélut

Não encontramos, em todo *Du démon de Socrate*, uma análise mais aprofundada das *alucinações* ou da *loucura sensorial*. Entretanto, há três textos anexados ao final do livro que nos permitem compreender melhor o diagnóstico dado ao filósofo.

¹²² Como lemos em Xenofonte (1939/1972, cap. I, 4): “Sócrates falava o que sentia, dizendo-se inspirado por um *δαμόνιον*. E de acordo com as revelações desse *δαμόνιον* aconselhava aos amigos a fazer certas coisas, ou abster-se de outras. Só tinha a ganhar os que o ouviam. Arrependiam-se os que nele não acreditavam. Claro que não havia de querer passar por imbecil nem por impostor aos olhos de seus discípulos. E imbecil e impostor ter-se-ia tornado, se predissesse coisas como reveladas por um deus e em seguida fosse desmentido. Evidente, portanto, é que se absteria de predizer caso não estivesse certo de falar a verdade. Ora, o que lhe inspiraria esta certeza senão um *θεοῖς*? E se tinha fé nos *θεοὺς*, como poderia negar-lhes a existência?”.

O primeiro texto, de 1831, “Des hallucinations, au début de la folie”, abre-se com a questão da melancolia. É interessante se interrogar por que de Lélut o ter colocado nos anexos, uma vez que em nenhum momento *Du démon de Socrate* encontramos o filósofo caracterizado como um melancólico. Acreditamos que isso tenha se dado por duas razões: a primeira, como a define Lélut, é de que a melancolia suscita alucinações (que corrobora com sua definição de Sócrates alucinado); a segunda, pela relação história entre melancolia e genialidade (o próprio texto atribuído a Aristóteles, *Problema XXX*, tomou a melancolia como um atributo do homem de gênio, tendo o nome de Sócrates discriminado no texto, assim como de Platão, Empédocles, entre outros, como melancólico).¹²³

O estado melancólico é tomado como um grau (ou seja, uma relação de exceção, ou intensidade, em relação com um determinado critério de normalidade), antes de ser definido como uma alienação mental. Assim, esse estado é expresso pela excitabilidade do sistema nervoso, caracterizando no indivíduo uma suscetibilidade doentia ao intensificar o efeito das menores impressões (sejam internas ou externas); sob essa intensificação, o melancólico é atingido por um estado de desconfiança invencível contra tudo o que o cerca e de insatisfação profunda contra si mesmo.

Nesse estado, há duas possibilidades para Lélut (1836, p. 236): se não faz progresso, apenas podemos ver o melancólico como “um homem bizarro, desafiante que, em seu orgulho, contraiu ódio pela sociedade onde ele não crê ser seu lugar”. Por outro lado, se o indivíduo em estado melancólico é acometido pelo efeito de uma causa violenta ou prolongada, então há o aumento da atividade do sistema nervoso, pervertendo-o ainda mais e mudando seu quadro moral: suas impressões se tornam mais dolorosas e repetidas, levando-o a um aspecto desordenado:

¹²³ Lélut abre seu texto de 1831 com uma nota, nos lembrando desse escrito de Aristóteles. Vale a pena aqui citar o próprio texto de Aristóteles (2006, 953a 15-25): “É chegada [a bile negra ou melancolia] também a Lisandro, o Espartano, que, antes de sua morte, esse tipo de úlcera se manifestou. Acrescentamos isso ao que concerne a Ajax e a Belerofonte: um tornou-se absolutamente louco e o outro buscou lugares secretos [...] E também outros heróis têm, evidentemente, sofrido as mesmas afecções que eles. Entre os personagens mais recentes, Empédocles, Platão, Sócrates e muitos outros entre os homens ilustres. É preciso acrescentar a maior parte daqueles que se consagraram à poesia”. Tendo o *Problema XXX* como pressuposto, Lélut (1836, p.235, nota 1) escreve que desde a antiguidade “que os homens eminentes pela profundidade e pela circunscrição de seus pensamentos estão dispostos a assumir as coisas em si mesmas e as converter em sensações externas: isso que é um caminho para a loucura sensorial”. Logicamente Lélut adapta o texto de Aristóteles à sua própria teoria, uma vez que poderíamos lembrar que a melancolia, para Aristóteles, não se restringe a um homem doente, como escreve Jackie Pigeaud (2006, p. 40-41) em sua belíssima apresentação ao texto aristotélico: “É essencial, a propósito de que nosso autor assinala, como diz na conclusão, que a melancolia é tal por natureza e não por doença. [...] mas existe uma saúde da melancolia, uma saúde feita da regulação do irregular, da normalidade do *anormal*”. Assim, Lélut se utiliza de Aristóteles para endossar seu ponto de vista sem se preocupar com a definição do próprio Aristóteles. Cf. nossa segunda nota, no presente capítulo.

O melancólico torna-se cada dia mais irritado, mais desafiante e mais sombrio. Seu sentimento do *eu* se exaspera; ele relata a si mesmo tudo o que se passa sob seus olhos; ele o traveste, o falsifica; vê complôs contra sua pessoa em atos que não lhe dizem respeito; vê hipocrisia e ódio em testemunhos de amizade. Outrora, ele só tinha desconfiança, agora ele se compraz em uma falsa certeza. Tudo, em seus atos intelectuais, se desenha e toma uma forma acabada. Seus sentimentos e suas ideias se transformam em verdadeiras sensações externas, também distintas, diria quase físicas, que os próprios objetos: é o pensamento que parece se materializar e que se torna uma imagem visual, um som, um odor, um sabor, uma sensação tátil; estas são as *alucinações* (LÉLUT, 1836, p. 236-237)

Como se evidencia, as alucinações ligam-se à forma corporal do delírio, definidas, segundo Lélut, como “o último termo da loucura”, seu “grau mais elevado”, e que acarreta em características menos duvidosas e mais fáceis de observar.

Se em “*Des hallucinations, au début de la folie*” somente se refere às manifestações de alucinações em estados melancólicos, em 1833, Lélut amplia suas pesquisas em “*Observations sur la folie sensoriale*”, mostrando os desdobramentos do que considera *delírio maníaco*. Este, para Lélut, é puramente intelectual e pode ser diagnosticado em duas ocasiões: primeira, fundada sobre o vício da *associação de ideias* (termo inspirado por Hume e Hartley) e, segunda, estabelecida sobre uma *transformação das ideias nas sensações* (baseada na hipótese de Berkeley).

No primeiro gênero de delírio, Lélut estabelece três formas de *associação de ideias* que se encontram viciadas em suas relações: a primeira diz respeito às ideias que só se associam a um único tema (como no delírio das paixões, no delírio exclusivo, na melancolia e na monomania);¹²⁴ a segunda, às ideias que se associam com enorme rapidez, formando séries viciosas que fogem da ordem habitual (como num primeiro grau de embriaguez, no delírio agudo e na mania, seja aguda ou crônica); e, por fim, às ideias que se associam muito lentamente, ou mesmo não associam nada (como é o caso na demência estúpida, semelhante ao idiotismo).

No segundo gênero – que nos interessa –, as ideias, ao invés de se viciar em suas relações, alteram-se em sua natureza. Mudando, assumem uma característica de vivacidade que se tornam autênticas sensações. Essas alterações podem suscitar tanto *ilusões* como *alucinações*: “quando ela [a ideia] tem lugar à ocasião de ação de objetos exteriores sobre sua superfície sensitiva ou, o que é mais raro, pelo efeito de uma doença dessas mesmas superfícies, são *ilusões*; quando, ao contrário, ela chega sem que

¹²⁴ Semelhante à definição de Pinel (1809, p. 163-164), que escreveu: “os alienados [melancólicos] são, frequentemente, dominados por uma ideia fixa, sempre recorrente em seus discursos”.

nada agisse sobre os órgãos dos sentidos e sem que eles sejam de modo algum alterados, são *alucinações*” (LÉLUT, 1836, p. 261).

Essa distinção é significativa para entendermos a maneira como Lélut compreende as alucinações em Sócrates ou nos homens de gênio em geral, visto que, agora, não se reduz na relação entre as alucinações e a melancolia, como no texto de 1831. Assim, as ilusões são falsas sensações, falsos julgamentos introduzidos por ocasião da ação provocada; isto é, as ilusões são consequências de uma ação externa ou uma lesão nos órgãos exteriores que o cérebro acaba distorcendo e transformando em ilusões: perverte-se os sentidos, provocando visões, entendimentos, cheiros, sons, gostos, que modificam a realidade “quando todos os sentidos estão fechados ou domem, e os agentes exteriores igualmente dormem entorno deles” (LÉLUT, 1836, p. 261).

Já as alucinações não podem ser consideradas erros das sensações ou perversões dos sentidos, ao contrário, são

Percepções internas como todas as percepções imagináveis, mas desenvolvem, erroneamente, à ação dos objetos exteriores sobre os sentidos; ou, se quisermos ainda, são transformações espontâneas do pensamento em sensações frequentemente externas, um tipo de *delírio sensorial*, cujas ilusões só são, na maior parte do tempo, o primeiro grau (LÉLUT, 1836, p. 262).

As alucinações nascem, assim, dessas transformações de ideias na própria subjetividade do indivíduo, levando-o a acreditar ser uma sensação externa. São um grau mais elevado e mais perigoso que as ilusões: é nesse sentido que podemos entender a loucura de Sócrates. Não existe estímulo externo ou algo que provoque ou desencadeie propriamente as alucinações, como em Sócrates; é no interior de seu própria *eu* que se escuta a voz do *δαίμων*. Mas isso não quer dizer que toda sua fala seja desprovida de encadeamento lógico, simplesmente porque provém de alucinações. Assim como para Pinel e Hegel, Lélut acreditava que a verdade da loucura encontra-se em sua essência racional. Ou, em outras palavras, a loucura é medida como um grau de intensidade dentro de suas próprias categorias (como exemplo, a diferença entre ilusões e alucinações: quanto mais intensa, mais perigosa), como também é pela intensidade das ideias que se difere um homem de razão de um homem louco (*per analogiam*, a mesma distinção é estabelecida entre o homem comum e o homem de gênio). De tal modo, Lélut (1836, p. 323-324) escreve:

Tivemos, para fazer o quadro da loucura, que estudá-la e descrevê-la em seu *summum* da intensidade, em suas formas mais determinadas e mais distintas, mais distantes, em uma palavra, àquelas da razão. [...] É preciso não somente estudar a ação de suas causas ocasionais, sua incubação, seu início, a passagem da razão à loucura, mais ainda pesquisar os estados patológicos que, no que não tem cessado de ser da razão, se relacionam mais com as diversas formas e as diversas de alienações mentais. [...] que a loucura não é uma coisa à parte, que nem todos os loucos estão sob a tutela dos asilos que lhe foram consagrados e que, da razão completa ou filosófica ao delírio verdadeiramente maníaco, há inumeráveis graus, que seria vantajoso todo o homem ter ao menos o conhecimento geral.

Ao submeter à intensidade o critério e a possibilidade da loucura, Lélut amplia o alcance da ciência psiquiátrica, afirmando que nem todos os loucos estão confinados nos asilos psiquiátricos, mas muitos vagam livremente pela sociedade sem serem percebidos. Esse perigo ainda livre e despercebido, precisa ser identificado e capturado. Não obstante, essa identificação é, ao mesmo tempo, simples e complexa: simples, pois o comportamento do louco é completamente distinto ao do homem de razão e todas suas ações desviantes podem ser facilmente identificadas como um caso de loucura; complexa, dado que a loucura nunca deixou de ser razão ou, ainda, “em seu ponto de partida e nas disposições mentais que estão à causa predispostas, orgânica ou constitucional, a loucura é ainda razão, como a razão já é loucura” (LÉLUT, 1836, p. 325).

É por isso que em seu texto “Recherche des analogies de la folie et de la raison”, de 1834, Lélut afirma que o estudo da loucura só é possível mediante uma série de analogias com a razão. Para conhecer o homem racional, é preciso relacioná-lo com o homem louco ou, ainda, para saber o que é ser homem são, é necessário, antes, entender o que é ser homem louco. Através desse jogo de espelhos é que o médico dá prosseguimento aos estudos de seus dois textos anteriores. Sem titubear, mostra como se passa de um estado normal, em seu modo moral e afetivo, para um grau mais intenso e, portanto, doente.¹²⁵ O curioso desse espelhamento, é a proximidade da razão com as ilusões e com as alucinações:

¹²⁵ Não é o caso aqui de reconstruir todos das definições tratadas no texto, da passagem da razão à loucura; basta apenas mencionar, *grosso modo*, algumas delas: I. de uma *irritabilidade extrema* e de uma *sensibilidade excessiva* dá-se lugar às *ilusões* e erros de julgamentos; de uma *falta de atenção* gera-se a *distração* e uma *insensibilidade vinda de fora*; de uma *associação viciosa* de sentimentos ou ideias produz-se singularidades, disparates, *incoerências* discursivas e uma associação muito rápida desses atos intelectuais ocasiona uma linguagem *confusa* e de elipses ininteligíveis; um julgamento falso dá lugar a maneiras falsas e a atos reprovados pelo assentimento geral. II. A possibilidade, embora rara, da loucura se iniciar bruscamente e pródromo por causas traumáticas e tóxicas, como excesso de ingestão de álcool ou bebidas narcóticas; por essa causa, uma paixão normal pode-se tornar uma paixão violenta e numa paixão amorosa, o indivíduo é levado a um único sentimento, uma única ordem de ideias que, se a razão a

Para o que são ilusões da loucura, não paro de notar suas relações de similitude com aquelas da razão; essa semelhança completa, num grau próximo. [...] Mas, se há uma forma de loucura a qual a razão parece não fornecer analogias é, seguramente, aquela que aparece mais em oposição com as leis ordinárias da sensação e do pensamento, e que caracterizam mais especialmente e mais indubitavelmente a mania: são as alucinações. Não é bem assim, e esta forma de delírio pode encontrar, no estado de razão, analogias muito observáveis; ou bem ela está algumas vezes isolada e têm tão pouca influência sobre as determinações que, nos casos desse gênero, ela não parece incompatível com o livre exercício da razão (LÉLUT, 1836, p. 341-342).

Se as alucinações são casos mais graves que a ilusões, isso não quer dizer que aquelas não encontram analogias com a razão, como se evidencia nas ilusões. Esse ponto de vista não se distancia da classificação hegeliana de que quanto mais intensidade há na loucura, mais razão e, talvez, mais periculosidade (dilaceramento interior ou dilaceramento da subjetividade, nas palavras de Hegel). Importante observar que essa relação se torna eminentemente necessária para capturar homens de gênio, uma vez que, por suas grandiosas obras, seria difícil – por mais singular e excêntrica que sejam suas ideias – lhes negar um fundo de razão: como poderiam fascinar tanto os homens sem qualquer razão? Como convenceriam os homens de razão da grandeza de seus pensamentos unicamente pela loucura? Loucura unicamente? Certamente não! Talvez seja por isso que Lélut colocou um “não é bem assim”, ou seja, que se aparentemente não há analogias entre a razão e as alucinações, profundamente há. Sócrates não se tornou esse grande personagem da história da filosofia à toa; se por um lado, Lélut pode afirmar que ele foi um alucinado, por outro, não poderia negar que seu pensamento carrega uma estrutura racional e lógica, embora provinda de alucinações. É por isso também que Sócrates, por seu pensamento singular, passou despercebido como um louco – por mais excêntrico que tenha sido para sua época, ainda assim seu pensamento causou imenso fascínio pelos desencadeamentos racionais que suas visões carregavam.

2.2.4 A interpretação médica *versus* a interpretação estética

combate algumas vezes, é em vão, como encontramos no estado melancólico. III. Na ordem das paixões, a mania que pode se distinguir por um delírio caracterizado por uma intensa felicidade, alegria e benevolência ou a mania aguda ou furiosa, caracterizada pela forte impressão de dor, ameaça, medo, desespero e da violência.

É no mínimo curioso notar que tanto Nietzsche quanto Lélut, na modernidade, retornam a Sócrates de maneira crítica. Porém, o que parece os aproximar, impõe uma diferença fundamental: a crítica do primeiro visa suscitar a intensidade, a do segundo, abafá-la. Mesmo lançando sua severa reprovação a Sócrates, Nietzsche nunca pôde deixar de reconhecer a força de artista que brotou do filósofo ateniense. Não à toa, só lhe restou nomear, em *Die geburt der tragödie*, de “socratismo estético” esse movimento que – embora não inaugurado por Sócrates, mas que encontra nele seu grande representante – consolidou-se com tamanha robustez no pensamento Ocidental porque se impôs através da força artística, mesmo que suscitando a decadência e a franqueza humana. Ousamos dizer que o problema não é o socratismo estético, mas, como Nietzsche (2011, p. 148) escreve em *Der wille zur macht*,¹²⁶ que o mundo, desde então, apenas se pautou em *uma* única interpretação. Um pensamento artístico que só pode ser entendido como inartístico, visto que acabou com a intensidade do viver. Uma vontade de potência que se tornou, em si mesma, impotência. Em sua crítica, Nietzsche resgatou a vida trágica que antecede o pensamento socrático e a tragédia moralizante de Eurípedes, a saber, retomou a vida estética, que nada mais é do que a vida em sua intensidade, merecedora de ser repetida eternamente pela ampulheta do tempo.

Lélut, por sua vez, volta a Sócrates com um objetivo inverso ao do filósofo alemão. Se o médico desqualifica o filósofo ateniense, não é para afirmar que ele impôs, por sua intensidade, uma única interpretação do mundo; diversamente, que ele impôs, em sua excentricidade e singularidade, um pensamento doente e, por isso mesmo, intenso. Em certo sentido, Lélut consegue por essa via não só depreciar Sócrates, como

¹²⁶ Sobre esse livro cercado de polêmicas, Oswaldo Giacoia Júnior (2008) escreve: “A primeira versão do original é de 1901, com 483 aforismos, [...] a ‘versão canônica’ de ‘*A Vontade de Poder - Tentativa de uma Transvaloração de Todos os Valores*’, composta de 1.067 aforismos, aparece em 1906, sob responsabilidade de Elisabeth Förster-Nietzsche e Peter Gast. Ambas as versões se baseiam na anotação de 17 de março de 1887, em que Nietzsche projetara um livro em quatro partes [...]. Ernst Horneffer, logo depois da primeira edição, já denunciara a pressa e o diletantismo com que a irmã de Nietzsche dirigia os trabalhos editoriais dos Nietzsche-Archiv, sem criterioso exame de todo o material inédito do irmão. Isso gerou intensa polêmica, em que intervieram Bäumler, Heidegger, Löwith, Jaspers e Schlechta. Este, na década de 1950, acusou Elisabeth de granjear reputação de autoridade teórica graças à falsificação de cartas do irmão. Em sua própria edição da obra de Nietzsche, Schlechta recusa a autenticidade de ‘*A Vontade de Poder*’, dissolvendo seu conteúdo numa sequência de fragmentos, remetidos aos manuscritos. Porém Schlechta reproduz, quanto ao conteúdo, o mesmo material da edição de 1906. Colli e Montinari, no início de 1970, dissipam todos os equívocos, restituindo o material até então publicado ao contexto temático original e à cronologia efetiva dos manuscritos. Desaparece, então, o mito de uma obra mestra, surgido da intenção de Förster-Nietzsche de reunir na unidade sistemática de uma obra o pensamento fundamental do irmão, assegurando-lhe o status de filósofo. Desde a edição Colli-Montinari, sabe-se que, entre 26/8 e 3/9 de 1888, Nietzsche renunciou à ‘*Vontade de Poder*’ com o subtítulo ‘*Transvaloração de Todos os Valores*’.”

todos os homens de gênio que pensaram vigorosamente e participam, *per analogiam*, desse mesmo diagnóstico, posição estranha ao pensamento nietzschiano.

Seria oportuno lembrarmos o que Nietzsche (1992; 1988, §13) escreve sobre o *δαίμων* socrático:

Uma chave para o caráter de Sócrates se nos oferece naquele maravilhoso fenômeno que é designado como o “*daimon* de Sócrates”. Em situações especiais, quando sua descomunal inteligência começa a vacilar, consegue ele um firme apoio, graças a uma voz divina que se manifestava em tais momentos. Essa voz, quando vem, sempre *dissuade*. A sabedoria instintiva mostra-se, nessa natureza tão inteiramente anormal, apenas para contrapor-se, aqui e ali, ao conhecer consciente, *obstando-o*. Enquanto em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasiva, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador – uma verdadeira monstrosidade *per defectum*!

A monstrosidade que nos fala Nietzsche é justamente que, em Sócrates, encontramos uma inversão da força afirmativa-criativa. A capacidade criativa do filósofo ateniense advém de sua consciência, enquanto seu *δαίμων* – força mística-instintiva – aparece apenas em momentos vacilantes, quando a razão oscila para o instinto manifestar-se de forma crítica e desadmoestada. No autêntico gênio, a grandiosa força de criação sucede por instinto, enquanto, em Sócrates, sua força provém da consciência, orientando-se pelo “impulso lógico”: “se poderia considerar Sócrates como o específico *não-místico*, no qual, por superfetação [*Superfötation*], a natureza lógica se desenvolvesse tão excessiva quanto no místico a sabedoria instintiva” e, doravante, acrescenta que “aquele impulso lógico que aparece em Sócrates estava inteiramente proibido de voltar-se contra si próprio; nesse fluir desenfreado mostra ele uma força da natureza, como só encontramos, para o nosso horrorizado espanto, nas maiores de todas as forças primitivas” (NIETZSCHE, 1992; 1988, §13). Ao inverter a força criativa-afirmativa, isto é, ao colocar a consciência como natureza criadora, Sócrates condena a própria arte, levando seu discípulo mais ilustre, Platão, a queimar seus poemas e a se dedicar, a partir de então, exclusivamente à filosofia.¹²⁷

¹²⁷ Ainda sobre o *δαίμων* de Sócrates, lemos em *Götzen-Dämmerung*: “Não apenas a anarquia e o desregramento confesso dos instintos apontam para a *décadence* em Sócrates: também a superfetação do lógico e a *malvadez de raquítico* que é sua marca. Também não esqueçamos as alucinações auditivas, que foram interpretadas como “demônio de Sócrates”, em sentido religioso. Tudo nele é exagerado, *buffo* [burlesco], caricatura; tudo é ao mesmo tempo oculto, de segundas intenções, subterrâneo. – Tento compreender de que idiosincrasia provém a equação socrática de razão = virtude = felicidade: a mais bizarra equação que existe, e que, em especial, tem contra si os instintos dos helenos mais antigos” (NIETZSCHE, 2006, II, § 4). Como também lemos em *Menschliches, Allzumenschliches*, sobre “a arte e a força da falsa interpretação”: “Todas as visões, terrores, esgotamentos e êxtases do santo são estados

Coube então a Platão, como bom discípulo e artista reprimido, perpetuar o “socratismo estético” de seu mestre:

Platão que, na condenação da tragédia e da arte em geral, não fica certamente atrás do ingênuo cinismo de seu mestre, precisou, por necessidades inteiramente artísticas, criar uma forma de arte que tem parentesco interno justamente com as formas de arte vigente e por ele repelidas. [...] Na realidade, Platão proporcionou a toda a posteridade o protótipo de uma nova forma de arte, o protótipo do *romance*, que é mister considerar com a fábula esópica infinitamente intensificada, onde a poesia vive com a filosofia dialética em um relação hierárquica semelhante à que essa mesma filosofia manteve, durante séculos, com a teologia, isto é, como *ancilla* [escrava, criada]. Essa foi a nova posição a que Platão, sob a pressão demoníaca de Sócrates, arrastou a poesia (NIETZSCHE, 1992, § 14).

O “golpe de mestre” de Sócrates e, depois, levado a cabo por Platão, foi no fundo ter feito da filosofia arte, embora, aos olhos de Nietzsche, a menos artística de todas as artes. Isso se evidencia pela inversão da força criativa de Sócrates, que colocou abaixo toda arte antiga, sepultando, desta forma, os instintos dionisíacos. O que significa que, para Nietzsche, Sócrates e Platão só conseguiram conceber a vida filosoficamente, a saber, colocaram a vida como um problema na medida em que, enquanto juízes, tomaram-na a partir de seus próprios juízos de valor. É por isso que Sócrates, com sua imensa capacidade de fascinar, foi compreendido como “médico” da vida, como o “salvador” que combateu os instintos através da razão dialética (cf. “Das problem des Sokrates”. In. *Götzen-Dämmerung*).

Em *Die geburt der tragödie*, o jovem Nietzsche ainda estava imbuído na atmosfera romântica de sua época e, na tentativa de delinear o gênio, observa-se que

O artista trágico expressa a necessidade de redenção da dor primordial inerente à própria natureza. Tal artista não é um sujeito dotado de vontade livre, com autonomia para impor regras à arte e à natureza. A música e o mito engendrados pelo artista trágico seriam “réplicas” da eterna dor e contradição do Uno-Primordial (*Ur-Eine*), entendido como “gênio universal” (*Weltgenius*) (ARALDI, 2009, p. 184).

patológicos conhecidos, que ele, a partir de arraigados erros religiosos e psicológicos, apenas interpreta de modo totalmente diverso, isto é, não como doença. – Assim o demônio de Sócrates talvez seja também uma doença de ouvido, que ele apenas explica conforme seu pensamento moral dominante, de maneira diversa de como se faria hoje. Não acontece de outro modo com as loucuras e os delírios dos profetas e sacerdotes oraculares; foi sempre um grau de saber, de fantasia, empenho, moralidade na cabeça e no coração dos *intérpretes* que tanto fez a partir dessas coisas. Entre as maiores realizações daqueles que chamamos de gênios e santos se inclui a de conquistar intérpretes que os compreendem mal para o bem da humanidade” (NIETZSCHE, 2000, §126). Em ambas as passagens, Nietzsche também compreende o daemon como doença. Mas o que nos chama a atenção, no aforismo 126, é como Nietzsche percebeu que a força de algumas instituições, principalmente as religiosas, que se utilizam de interpretações falsas para se perpetuar no poder. Isso pode facilmente ser aplicado à psiquiatria.

É por isso que encontramos, nessa primeira obra de Nietzsche, a filiação à noção romântica, de que o gênio nada mais é do que a expressão do “Uno Primordial”. Para estabelecer a tempestuosa e enigmática relação entre os gênios apolíneo e dionisíaco, Nietzsche compreende, antes, a relação estabelecida entre a poesia lírica e a poesia épica, nas duas grandes figuras de Arquíloco e de Homero, tomados como “progenitores” [*urväter*] e “porta-archotes” [*fackelträger*] de toda poesia grega e de todo o gênio trágico. Nietzsche (1992, § 5) escreve que entre o poeta lírico e o poeta épico, não basta contrapor o artista subjetivo com o artista objetivo, respectivamente, uma vez que o poeta lírico, como Arquíloco, “liberta-se das malhas do ‘eu’ e o emudecimento de toda a apetência e vontade individuais”. A saber, o poeta lírico renuncia à sua subjetividade ao expressar o “eu” do Uno primordial, o próprio “eu” dionisíaco, imagem primordial que tem acesso pelo sonho. É como se a subjetividade do artista, dormindo em seu sonho apolíneo, fosse tocada por Dionísio:

As imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio. Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisar dizer “eu”: só que essa “eudade” [*Ichheit*] não é mais a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única “eudade” verdadeiramente existente [*seiende*] e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser. [...] Na verdade, Arquíloco, o homem apaixonadamente ardoroso, no amor e o ódio, é apenas uma visão do gênio, que já não é Arquíloco, porém o gênio universal (NIETZSCHE, 1992, §5).

Esse “eu” primordial do artista tem a necessidade de transfigurar o sofrimento originário e o processo de criação acontece no momento em que o artista, despindo-se de sua consciência, funde-se a Dionísio: expressão originária do Uno Primordial. Esse fundir-se tem como objetivo, pela arte, a transfiguração da dor e da contradição primordial em uma vida representacional que se expressa afirmativamente. Em certo sentido, podemos afirmar que a dualidade trabalhada por Nietzsche, entre Apolo e Dionísio, ganham aqui sua espessura, uma vez que o artista só pode ter acesso a coisa em si dionisíaca através do representar apolíneo e, nessa embriaguez onírica, o artista transfigura as dores e contradições de Dionísio através de Apolo, tornando a vida representação ou ilusão suportável: “em face desses estados artísticos imediatos da

natureza, todo artista é um ‘imitador’, e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco” (NIETZSCHE, 1992, §2).¹²⁸

Portanto, o artista, ao ter acesso ao gênio universal (ou Dionísio), faz a transfiguração da dor originária do mundo para uma vida que vale a pena ser vivida. O artista é apenas aparência do gênio primordial e, ao mesmo tempo, seu espelhamento transfigurador. O gênio do artista intui a essência do Uno-Primordial, que é contradição da dor e do prazer, transformando-os em júbilos.

É através dessa experiência estética que Nietzsche compreende a “metafísica de artista”, esquecida na modernidade – salvo na música de Wagner e na filosofia de Schopenhauer – e, conseqüentemente, entrou em decadência, ficou doente. Assim, *Die geburt der tragödie* pode ser entendido como um resgate desses gênios artísticos para o ser alemão, ou, como nas palavras de Araldi (2009, p. 184): “a metafísica do artista é romântica quando anuncia uma era trágica, uma geração vindoura educada para o sério e para o horror, disposta a ‘viver resolutamente’, em suma, quando afirma o renascimento da tragédia no ser alemão, da profundidade dionisíaca ‘adormecida’ no espírito alemão”.

Destarte, há uma dupla interpretação do gênio comumente estabelecida: de um lado, o que se define como gênios da reflexão [*Reflexionsgenie*] e, do outro, como gênios do poder [*Kraftgenie* ou *Naturgenie*]. De um lado, temos Jean Paul, Schopenhauer e Hegel, que valorizam a genialidade por sua capacidade reflexiva que se manifesta nas obras de arte e, do outro lado, temos Goethe, Heder, F. Schlegel e próprio Kant, que entendem o gênio como poder de manifestação inconsciente.¹²⁹ Claramente,

¹²⁸ Isso se evidencia na resposta de Nietzsche (1992, § 3) sobre a pergunta: “qual foi a prodigiosa necessidade de onde brotou tão luminosa necessidade de seres olímpicos?”. Ele argumenta que os gregos, para poderem viver e levados por uma profunda necessidade, criaram, por meio do impulso apolíneo da beleza, a teogonia olímpica dos júbilos, para suportar a primitiva teogonia titânica dos terrores. É pelo transfigurar da arte que a vida torna-se suportável em seu sofrimento.

¹²⁹ Embora não esteja exposta explicitamente em *Die geburt der tragödie*, e apesar da forte influência de Schopenhauer – que entende o gênio enquanto reflexivo: “o gênio possui tão-somente um grau mais elevado e uma duração mais prolongada daquele modo de conhecimento, o que lhe permite conservar a clareza e a consciência exigida para reproduzir numa obra intencional o assim conhecido, reprodução esta que é obra de arte” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 265) – Nietzsche, nesse momento, através dos gênios Dionísio e Apolo, compreende o gênio em sua acepção individual e universal e, ainda mais, como vimos com sua interpretação de Arquíloco, como uma fuga do “eu” para uma maior compreensão das forças da natureza (*Kraftgenie*). Isso se aproxima do romantismo alemão e, para ficarmos apenas num exemplo, basta lembrarmos que o processo de criação para F. Schlegel se dá de forma inconsciente. Márcio Suzuki (1988, p. 242) expõe bem a forma como Schlegel opõe o filósofo do gênio do filósofo sistemático: “Esse homem [o gênio] é um ser orgânico, vivo, não um ente abstrato, produzido artificialmente por um filósofo que pode fazer sistemas sem *ser* ele mesmo. a desconformidade entre aquilo que se faz e aquilo que se é, entre o filósofo e o homem, será sempre um sinal inequívoco da diferença entre o artesão e sua obra, resquício da concepção demiúrgica da produção artista, em suma, a falta de organicidade da filosofia que se “fabrica”. Numa palavra, esse sistema será tudo, menos *genial*. [...] ‘o gênio é, indivisivelmente, um

em *Die geburt der tragödie*, Nietzsche compreende o gênio como uma manifestação da natureza cujo artista despe-se de sua consciência de homem empírico-real, para manifestar a profundidade enigmática do mundo.¹³⁰

Ao contrário, parece que Lélut se inspira¹³¹ na tradição do gênio reflexivo – que compreende que a obra de gênio deveria ser a expressão da verdade, da lógica e da racionalidade no real representado, do *Volksgeist*, como em Hegel¹³² – acrescentando que todo e qualquer homem não só deve prestar honras à razão, não obstante, nunca enaltecer qualquer ação ou pensamento ligado ao mais suave desvio. Em outras palavras, Lélut (1836, p. 351) acredita ser impossível pensar o gênio pelo viés da normalidade, uma vez que “não há um grande espírito no qual não penetre um pouco de

coisa só’. No sentido rigoroso, o gênio não *faz* uma obra, mas *é* a obra, ou a obra *é* ele propriamente *fazendo*. [...] Gênio e talento se distinguem na mesma medida em que se faz distinção entre *ter* e *ser*: assim como o homem *é* seu sistema, assim também ele não *tem* gênio, mas *é* gênio. [...] Como na *Crítica do juízo*, o gênio tem de ser a unidade das faculdades atuando em harmonia: ‘Gênio é espírito, unidade viva de diferentes componentes naturais, artísticos e livres da formada de uma determinada espécie’”. Vê-se claramente a analogia com Nietzsche (1992, § 1), principalmente quando ele escreve que sob a magia da genialidade dionisiaca “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-Primordial”. Também é importante salientar, sobre a relação do jovem Nietzsche com o romantismo, que seu entendimento do gênio como um “fruto supremo da natureza”: “Gênio (*der Genius*, das *Genie*) pode assim ser equiparado a espírito (*Geist*), *daimon*, criador (*Schöpfer*) e a Prometeu” (ARALDI, 2007, p. 187). Por isso não podemos estranhar, como diz Charles Andler (1930, p. 23) sobre Nietzsche, que “quando se colocou a descrever o sentido oculto de uma tragédia de Ésquilo, são os versos do *Prometeu* de Goethe que ele escolhe como os mais expressivos”. Vale a pena conferir, ainda sobre influência do Romantismo sobre Nietzsche, o primeiro volume de *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, de Charles Andler.

¹³⁰ Logicamente essa é a visão de genialidade no jovem Nietzsche não é levada a cabo em seus escritos posteriores. O gênio aparecerá de forma diversa nos escritos de maturidade, como, por exemplo, em *Götzen-Dämmerung*, (cf. 2006, IX, § 44), onde Nietzsche escreve: “os grandes homens, como as grandes épocas, são materiais explosivos em que se acha acumulada uma tremenda energia; seu pressuposto é sempre, histórica e fisiologicamente, que por um longo período se tenha juntado, poupado, reunido, preservado com vistas a eles – que por um longo período não tenha havido explosão [...] O gênio – a obra em ato – é necessariamente um esbanjador: no fato de ele gastar tudo está sua grandeza... O instinto de autoconservação é como que suspenso; a violenta pressão das forças que fluem não permite nenhum cuidado ou prudência. [...] Ele flui, transborda, gasta a si mesmo, não se poupa”. Também é notável, como o próprio filósofo confirma, que foi em *Menschliches, Allzumenschliches* que houve seu afastamento de Wagner e Schopenhauer e, não obstante, também encontramos seu distanciamento das noções de gênio romântico: “os artistas têm interesse em que se creia nas intuições repentinas, nas chamadas inspirações; como se a ideia de obra de arte, do poema, o pensamento fundamental de uma filosofia, caísse do céu como um raio de graça. [...] Todos os grandes foram trabalhadores, incessáveis não apenas no inventar, mas também no rejeitar, eger, remodelar e ordenar” (NIETZSCHE, 2000, §155). Esse afastamento do gênio romântico – e, portanto, do gênio entendido como inato e inconsciente – é fundamental para determinar a posição de Nietzsche sobre o *δαίμων* de Sócrates. Se em *Die geburt der tragödie* Nietzsche (1992, §13) toma o *δαίμων* como um “maravilhoso fenômeno”, já momentos posteriores, como em *Menschliches, Allzumenschliches*, o define como “uma doença de ouvido” (NIETZSCHE, 2000, §126) e, em *Götzen-Dämmerung*, como “alucinações auditivas” (NIETZSCHE, 2006, II, § 4).

¹³¹ Inspira-se e não se filia. Temos que pensar aqui uma espécie de deturpação de como a tradição do gênio reflexivo pensou realmente o gênio. Isso porque Lélut modifica a noção de gênio para dentro de seu discurso psiquiátrico, uma vez que não está preocupado com a noção filosófica de gênio, mas com a apreensão psicológica da genialidade.

¹³² Já fizemos a relação entre a psiquiatra e Hegel, que pode ser conferido em “O gênio doente”, no primeiro capítulo deste trabalho.

loucura”. Mas não nos enganemos, essa frase em nada se aproxima do pensamento de Montaigne,¹³³ mas a arrevesa. Não há sentido positivo no homem de gênio: é imperativo que, para o médico, todo o gênio é tocado pela loucura e, por isso, tem que participar permanentemente dessa desqualificação de doente, de alucinado. No fundo, parece que Lélut está a nos dizer que – muito diferente da interpretação de que o gênio participa de uma moral superior, como em Nietzsche – para ser homem saudável, há de ser comedido e não participar desses “materiais explosivos” que encontramos na obra do homem de gênio. Temos que sermos obedientes às leis morais, menos intensos, para mais ou para menos.

Talvez seja por isso que Lélut se incomoda demasiadamente com a passagem de *Φαῖδρος* (244a e seg.), na qual Sócrates descreve quatro formas de delírios [*μανίαν*], benévolos aos homens,¹³⁴ argumentando que “os antigos, que deram nome a tudo, não acharam que o delírio [*μανίαν*] fosse feio ou desonroso”, ao contrário, diz Sócrates a Fedro, eles próprios assimilaram em uma única palavra, *μανίην*, a profecia, a mais nobre das artes, e a loucura; *acrescenta ainda que* “em nobreza ultrapassa o delírio [*μανίαν*] a ponderação, um dom divino *versus* um talento puramente humano” e, quando o delírio [*μανίαν*] “se apodera de uma alma delicada e sem mácula, desperta-a, deixa-a delirante e lhe inspira odes e outras modalidades de poesia que, celebrando os numerosos feitos dos antepassados, servem para educar seus descendentes” e que “essa espécie de delírio [*μανίαν*] nos foi dado pelos deuses para nossa maior felicidade”.

Deste modo, para Lélut (1836, p. 148), “a humanidade, que se orgulhava enormemente dos prodígios de uma razão sublime e criativa, só tem que esconder a cabeça para chorar a perda, agora irreparável, de seus mais gloriosos filhos”. Aquilo que

¹³³ Tal como interpretado por Foucault, em *Histoire de la folie*. Foucault compreende que até o renascimento, existia uma indissociabilidade entre a obra de razão e a de loucura. Isso se manifesta exemplarmente quando Montaigne (*apud* FOUCAULT, 1972, p. 46) visita Tasso e, com grande admiração, profere o seguinte comentário sobre o estado do poeta: “que sabe como é imperceptível a vizinhança entre a loucura com as joviais elevações do espírito livre e os efeitos de uma virtude suprema e extraordinária? [...] [A situação de loucura de Tasso não se deve a] essa sua vivacidade mortífera? A esta clareza que tem que o cegou? A esta exata e terna apreensão da razão que o fez perder a razão? A curiosa e laboriosa busca das ciências que o conduziu à estupidez? A esta rara aptidão aos exercícios da alma que o deixou sem exercícios e sem alma?”. Se Foucault compreende aqui uma razão irrazoável ou uma razoável desrazão, é no sentido em que era impossível a exclusão de uma em proveito da outra. Forma diversa da estabelecida pela ciência psiquiatra do século XIX, que Lélut se insere.

¹³⁴ As duas primeiras formas de *μανίαν* é a da profetisa de Delfos e das sacerdotisas; em ambas, prestam-se inestimáveis serviços aos negócios públicos e aos privados. A terceira forma é atribuída às musas, que inspiram o homem para a arte poética. E, por fim, a quarta forma é o amor, que foi enviado pelos deuses para uma maior felicidade dos homens. Também é de se notar a distinção estabelecida por Sócrates entre dois gêneros de loucura: “a produzida por doenças humanas e a que por uma revulsão divina nos tira dos hábitos cotidianos” (PLATÃO, 2001b, 265a). Como se nota, as quatro formas mencionadas aqui se remetam às loucuras provindas da divindade.

tomávamos como uma razão sublime nos mais ilustres homens nada mais era do que o resultado de um indivíduo doente e, como é o caso de Sócrates, crédulo em erros que não passavam de alucinações.

Observamos, assim, a distância abissal entre as interpretações de Nietzsche e Lélut. Enquanto um compreende Sócrates como o inaugurador do pensamento racional e dialético, mostrando que o socratismo estético impôs uma interpretação que veio a abafar a natureza estético-trágica do mundo ou mesmo fazer o homem adoecer, por propagar um pensamento inartístico –, Lélut opta por entender Sócrates como um alucinado que escutava a voz de seu *δαίμων* e, com isso, sofria de *loucura sensorial*: tomava como verdadeiras criações internas de sua consciência em que nada tem relação com a realidade. Isso se torna oportuno para Lélut – e para a psiquiatria como um todo –, pois a qualificação das inspirações do *δαίμων* de Sócrates como alucinações é apenas o primeiro passo para se patologizar a noção de gênio, num sentido geral.

Essa dualidade de interpretações também se delineia como cada autor dirige sua crítica a Sócrates através daquilo que cada um entende por gênio. Nietzsche condena Sócrates pelo excesso de logicidade e razoabilidade, uma vez que a noção de gênio, pelo menos em *Die geburt der tragödie*, é do artista que em seu “eu” se perde a si mesmo ao intuir instintivamente o Uno-Primordial. Já para Lélut, não é simplesmente um resgate daquela dualidade da subjetividade que encontramos em Hegel, entre uma subjetividade de artista que participa do *Volkgeist* e uma subjetividade de artista que se fecha em sua finitude. Algo mais agravante se passa nesse momento: o fato de Lélut nunca ter “criado” uma noção de gênio positivo não pode passar despercebida e, por isso, toda sua noção de gênio doente é definida negativamente, num espelhamento da positividade do homem moral.

Talvez isso se deva ao seu inicial entusiasmo pela frenologia como doutrina do homem moral,¹³⁵ que restringe a liberdade e a racionalidade do homem ao harmonizar

¹³⁵ É preciso aqui um esclarecimento: Lélut, em 1830, publica, no *Journal Hebdomadaire de Médecine et de chirurgie*, o artigo “Observation de manie”. Neste, suas análises sobre o exame do cérebro parecem favoráveis às doutrinas frenológicas, a ponto de a sociedade de Frenologia inscrevê-lo como um de seus membros fundadores. Mais tarde, o próprio Lélut afirmaria que não merecia tal honra. É, por certo, o que seus trabalhos seguintes acabam mostrando: suas pesquisas experimentais conduziram-no a um distanciamento da frenologia e, assim, começou a desconfiar das teorias de Gall. Nesse contexto que Lélut publica duas obras críticas sobre a Frenologia: *Qu'est-ce-que la phrénologie? ou essai sur la signification et la valeur des systèmes de psychologie en général et de celui de Gall, en particulier*, em 1937, e, *Rejet de l'organologie phrénologique de Gall, et de ses successeurs*, em 1843 (esta que, em 1858, receberá uma segunda edição sob um novo título: *La phrénologie, son histoire, ses systèmes et sa condamnation*). O fato de Lélut se distanciar do sistema de Gall não quer dizer que, do ponto de vista moral, ele tenha apagado toda sua influência.

suas faculdades com a vida social, visando um melhoramento das necessidades coletivas. Essa dialética entre o social e a faculdades do homem se estende ao homem saudável: este não é apenas aquele que tem consciência de si, não obstante, é o homem que é autor de seus atos e educado para tal. Isso quer dizer que existe um critério causal e racional nos encadeamentos das ideias e, para esses critérios valerem, devem estar assimilados à própria moral. É justamente o oposto do que Sócrates realizou frente à sua época. Ele foi uma exceção em Atenas e para sua cultura, por mais que seus ideais tenham um encadeamento lógico-racional e virtuoso-moral. Sócrates só pode ser diagnosticado porque antes de Lélut tomá-lo como gênio – ou seja, estar preocupado com a genialidade de seu pensamento –, o compreendeu como autor que espelha sua vida (a mais íntima) em seu pensamento. O médico torna-se, inovadoramente, um desbravador da subjetividade do gênio que, em seu primeiro movimento, foi o de reconstruir Sócrates como um louco, atribuindo-lhe a autoria de uma série de escritos que nunca escreveu e procurando neles o seu mais leve desvio.¹³⁶

Estabelece-se, desta forma, um enorme abismo entre a interpretação estética e médica sobre o gênio. Abismo que pode ser explorado pela distinção, trabalhada por Foucault em *Histoire de la folie*, de uma linguagem da loucura tomada como “objeto de conhecimento”, mas não como “tema de reconhecimento”:

Mas esse reconhecimento, a reflexão, diferente da experiência lírica, não quer acolher. Ela se protege dele, afirmando, com uma insistência que cresce com o tempo, que o louco só é coisa, e coisa médica. E, assim refratado à superfície da objetividade, o conteúdo imediato desse reconhecimento se dispersa em uma multidão de antinomias. Mas não nos enganemos; sob essa especulação séria, é bem da relação do homem e do louco que se trata, e desse estranho rosto – durante tanto tempo estranho – que assume agora as virtudes de espelho (FOUCAULT, 1972, p. 538).

Aquele reconhecimento que compreende que a loucura guardava um fundo de verdade, algo a ser dito, participando assim do discurso da razão, é substituído pela crescente concepção de que o louco só pode ser objeto do olhar médico. Sob esse momento histórico, os homens de gênio, avizinados à loucura, não têm mais o reconhecimento de épocas passadas e a modernidade, “depois de chorar a perda desses

¹³⁶ Para confirmarmos essa hipótese, basta recordamos o que Lélut (1862, p. 3) escreve a respeito em seu livro, *Physiologie de la pensée*, que estabelece uma identidade com outros títulos de sua autoria: “confesso que, em um grande número de circunstâncias e para vários tipo de trabalhos, eu não compreendo esta revisão [modificação das ideias da obra], esta alteração, preferivelmente, de uma obra há muito tempo publica; alteração em virtude do qual um autor, em longos anos de intervalo, se prestou a ideias contrárias àquelas que ele primitivamente exprimiu, se fazendo assim e mentindo a si próprio as horas de sua própria maturidade”.

prodigiosos filhos”, os circunscreve sob o discurso psicopatológico. Mas não nos precipitemos: o homem de ciência não negou a arte, mas unicamente a habilitou dentro dos limites de seu próprio discurso. A liberdade do artista, seu processo de criação, suas inspirações, suas construções poéticas, só ganham sentido no momento em que são o efeito causal de uma doença, no momento em que o discurso psiquiátrico lhes atribui a verdade cristalina que historicamente ficou encoberta: a criação advém da doença. Triste máxima, que modernamente se multiplica em tratados psiquiátricos. O discurso patológico pôde assim transportá-la para o artista degenerescente. Podemos mesmo dizer que a psiquiatria capturou o artista no instante em que acreditou deter a verdade da criação, isto é, no momento em que a criação foi objetivada através do discurso médico. Marca fundamental da modernidade e que determina, também, o destino da arte e de seus artistas: o século XIX destitui a criação de um retorno à origem, de um acesso à natureza e pureza das coisas, ao contrário, a associou ao que há agora de mais noviço ao homem: à loucura.

Mas o fato é que os alienistas, mesmo tendo acreditado suprimir esse reconhecimento, tendo acreditado capturar a criação dentro da objetividade de seus discursos, não puderam deixar de sentir uma estranha sensação ao estudar essas novas categorias de pacientes, não puderam deixar de provar do fascínio sobre homens de gênio, seu poder de atração e de convencimento, não puderam, como notamos em Lélut (1836, p. 350) no limite de seu jogo retórico ou num deslize de sua argumentação, deixar de notar que antigamente homens de gênio “não eram loucos; mas eram alucinados” e, agora, “como não há mais e como não pode mais haver alucinados cujas visões eram visões da razão”. É como se Lélut reconhecesse esse intenso poder que tem a genialidade estética e, sendo inalcançável para o homem de ciência, teve que desqualificá-la sob a máscara da doença. Reconhecimento reprimido pela objetividade científica. O artista, tomado como louco, é encerrado nesse discurso que o inveja pelo alcance profundo de suas obras:

Se houve um gênio ou um daemon em Sócrates, suas inspirações só eram iguais aos sonhos do mais sublime visionário da antiguidade; e, nos tempos modernos, a França fornecida por Joana d’Arc, o catolicismo derrotado por Lutero, a fundação por Loyola de uma ordem religiosa que dominou durante três séculos todos os tronos do mundo e até aquele do vigário de Jesus Cristo, etc., etc.; todo isso só pode ser obra de verdadeiros visionários. A fraude jamais tem ou jamais teria um tal poder e, para agir sobre as massas, para fazer se entrechocar os povos, para abalar, mudas suas crenças, para escavar sobre a face da terra um canal cujos séculos não apagaram as pegadas. É preciso pensar, falar, errar, delirar como as massas; é preciso afirmar, crer

como elas e mais que elas, ser seu enviado, seu profeta, para que elas creiam em vosso Deus e para que elas lhes deem o poder” (LÉLUT, 1836, p. 347-348).

Assim, a razão toma seu lugar do outro lado do espelho do mundo, que reflete seu inverso e, ao mesmo tempo, a si mesma. O que a razão encontra nesse mundo refletido é a loucura ainda livre, por mais que esteja encerrada em seus Asilos ou sob uma imensa literatura psiquiátrica. Apaixonante e mortal, o louco erra, fala, pensa e *delira*: algo aparentemente tão natural e tão humano, que as massas não conseguem deixar de se fascinarem e de se identificarem com a loucura, mesmo não a compreendendo-a inteiramente. Então, frente ao espelho, ao enxergar no mundo louco sua face refletida, o homem de razão não tem escolha senão aceitar que a loucura compõe o mundo e, ao mesmo tempo, compõe a própria razão. Mas, se a loucura reflete o rosto da razão, não quer dizer que, aos olhos do homem racional, que toda a manifestação de um louco participe da razão. Afinal, a qualquer momento, pode o homem racional fechar os olhos diante do espelho.

2.3 O GÊNIO MÓRBIDO: PREDISPOSIÇÃO HEREDITÁRIA, PATOBIOGRAFIA E PATOGRAFIA EM MOREAU DE TOURS

Jacques-Joseph Moreau, ou simplesmente Moreau de Tours, que “saudou Lélut como um pioneiro e *comrade-in-arms*” (in. MCMAHOM, 2013, p. 163), também desenvolveu com grande interesse a relação entre genialidade e loucura.¹³⁷ Todavia, entre Lélut e Moreau, um passo importante foi dado pela ciência psiquiátrica: o primeiro partiu de um caso particular, Sócrates, para fazer emergir a relação entre genialidade e loucura; no segundo, antes da análise de um caso particular, elaborou um tratado que visa conceber a genialidade em seus fundamentos, potencialmente aplicável em diversos casos (como acontece com Edgar Allan Poe, que veremos à frente). Desse modo, começa-se, com Moreau de Tours, a prática, muito comum a partir da teoria da degenerescência, de elaborar grandes tratados teórico-psiquiátricos sobre a genialidade, dando ensejo para a mentalidade de uma época compreender seus gênios como loucos, sob o estatuto, *a priori*, de doença mental. É isso que percebemos, claramente, em *Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l’histoire, ou de l’influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, publicado em 1859. O livro inicia com a exemplificativa epígrafe *argument*, que apresenta a intenção geral de sua tese:

As disposições do espírito que fazem que um homem se distinga de outros homens pela originalidade de seus pensamentos e suas concepções, por sua excentricidade ou energia de suas faculdades afetivas, pela transcendência de suas faculdades intelectuais, assumem sua fonte nas mesmas condições orgânicas que os diversos distúrbios morais cuja *loucura* e a *idiotia* são as expressões mais completas.

O dr. Moreau compreende uma mesma origem para a *genialidade*, a *loucura* e a *idiotia*. Inspirado pela obra do fisiólogo Broussais, *De l’irritation et de la folie* (1828), o psiquiatra “identifica os termos anormal, patológico e mórbido e elabora uma complicada genealogia do mórbido em que toda a manifestação anormal surgiria de um mesmo tronco comum, cujos extremos seriam a oligofrenia – o idiotismo – e a genialidade” (HUERTAS, 1987, p. 151). Nesse sentido, a genialidade seria uma forma

¹³⁷ Como escreve Émile Deschanel (1864, p. 143), “O doutor Lélut, que foi médico do Bicêtre antes do doutor Moreau, contentou-se em demonstrar que muitos grandes homens tiveram *alucinações*. M. Moreau ampliou essa posição. Segundo ele, ‘as perturbações cerebrais, nos grandes homens, de uma simples neurose até as perturbações morais mais graves, longe de ser um acidente, são efeitos naturais, senão necessários, de sua organização. *Loucura* e *gênio* são congêneres, *in radice conveniunt*’”.

de neurose com a mesma origem que a loucura e a idiotia, pois o psiquiatra afirmou que não existia contradição nesses dois termos, compreendendo que um estado de perturbação das faculdades mentais pode resultar, pela via criativa, em um estado mental completamente oposto, isto é, o delírio e a genialidade têm raízes em comum.

Constitui-se, assim, uma distância para com Lélut. Este apenas acreditava que a união entre genialidade e loucura eram casos de exceção. Isso se confirma no curso de sua obra, quando apenas analisou dois homens de gênio, Sócrates e Pascal. Diferentemente, Moreau naturalizou a genialidade no quadro nosográfico da doença, no momento em que pensou que, de um extremo a outro, tanto a genialidade como a idiotia – passando por todas as formas de estados neuropáticos: idiotismo, delírio, epilepsia, histeria, loucura furiosa, estupor, e também levando em consideração o indivíduo criminoso – advém de certas predisposições hereditárias que são resultantes comuns a qualquer tipo de afecção do sistema nervoso. Essa afecção, dependendo de seu grau de intensidade, ultrapassa as leis normais da economia e gera exaltações das propriedades vitais do indivíduo, ou, como escreve Moreau (1859, p. 383): “para nos servir de expressões menos vagas e menos hipotéticas, por um *excesso de vida*”. *Excesso de vida*, escreve o psiquiatra, como se com essa expressão fosse possível assimilar fenômenos tão diferentes em um único ponto em comum: a loucura. É através da intensidade que se constitui – como se ela apegasse todas as diferenças entre as diversidades das doenças – a síntese dos estados neuropáticos¹³⁸ e o projeto de se capturar o gênio artístico ganha, nesse momento, toda sua espessura.

Essa observação é importante e não pode passar despercebida, com ela Moreau continua o projeto moderno em assimilar a doença com o artista, como vimos, muito timidamente, na nascente psiquiatria de Pinel e expressa de maneira explícita com Comte. Se nos perguntássemos de como o gênio chega a um estado mórbido, teríamos então o seguinte quadro em Moreau (1859, p. 384 e 386):

O estado neuropático traz necessariamente com ele, no organismo, um novo elemento de vida, imprime uma impulsão incomum ao jogo dos órgãos ou aparelhos orgânicos, especialmente encarregados pelas manifestações nervosas; a sobre-atividade da alma, quando o aparelho intelectual é mais

¹³⁸ Paul Janet (cf. 1867, p. 86), em *Le cerveau et le pensée*, dedica todo um capítulo sobre relação entre gênio e loucura em Moreau de Tours. Entre suas diversas críticas, uma é endereçada a falta de definição sobre o conceito de gênio. Janet critica Moreau de Tours por não precisar o que entende por gênio, principalmente quando relaciona esta noção com palavras como *transcendência*, *superioridade*, *excentricidade*, *originalidade*, sem lhes dar um significado preciso. É como se, argumenta o autor de *Le cerveau et le pensée*, Moreau empregasse a palavra gênio como fazemos habitualmente numa conversa vulgar, sem significado preciso.

particularmente afetado; sobre-atividade do movimento, quando é o aparelho muscular; sobre-atividade que exagera para além do que comporta as leis da economia: no primeiro caso, degenera em loucura e, no segundo, em convulsão.

Nós queremos repetir ainda, por que esta verdade é a pedra angular de nosso trabalho: quando digo loucura, digo sobre-atividade mental e, por conseguinte, tanto degradação e incoerência das ideias (*estado maníaco*), bem como coesão anormal dessas mesmas ideias (*monomania*): é na redução desta sobre-atividade, rompendo essa coesão, que chegamos a reconstruir a razão e restaurar no homem seu *self-power*; deve ser subtraído, modificado; para substituir a razão pelo delírio, não há o que acrescentar.

Moreau compreende que a loucura constitui-se em sobre-atividade. Como alertamos Étienne Rabaud (1908, p. 9), “sob a pena de Moreau, ‘sobre-atividade’ e ‘sobre-excitação’ tornam-se dois termos sinônimos e o autor agarra-se em seu próprio erro, esquecendo o sentido de ‘sobre-excitação’, só vendo aquele de ‘sobre-atividade’”. Esse esquecimento consiste em não diferenciar que enquanto um consiste numa agitação mais ou menos incoerente, de cunho mais motriz que intelectual, o outro, inversamente, é uma ação que ocorre com mais “coerência, calma e refletida”, ou seja, de cunho mais intelectual. É por essa indiferenciação – ou, se quisermos, esquecimento – que leva Rabaud (1908, p.9) a acrescentar que toda crítica ao sistema de Moreau “reside na simples observação dessa confusão, pois dela deriva seu sistema inteiro. Por isso também se explica que o gênio e a loucura têm uma origem comum”. O gênio, para Moreau, é *monomania*, coesão anormal das ideias cuja forma de delírio é, em si mesmo, coerente e criador, embora o gênio não seja razão. É por isso que se pode afirmar que é preciso “romper essa coesão”, “diminuir” e “modificar”, e então devolveríamos ao homem sua razão. Estamos mais uma vez diante do grande projeto científico para com a vida: quando esta se apresenta intensa, é necessário a “diminuir”, torná-la inartística. “Modificar”, nessa perspectiva, nunca é sinônimo de transformar, mas de retornar ao ponto original, ao ponto em que a intensidade se encontra ausente e a vida se apresenta em ato, não em potência. O curso da vida – da vida do intelecto, que seja – seria essa coesão (causada pela sobre-atividade) que o médico deve romper para devolvê-la à sua não modificação, subtrair o homem de si mesmo significa subtrair a vida de seu processo de mudança e devolver, para esse mesmo o homem, seu poder de inércia. É, por isso, que a loucura sempre está ligada ao “acréscimo” e a razão sempre à “subtração”.

Indo ao encontro de que genialidade pressupõe o aumento da atividade vital – Nietzsche, por sua vez, falaria em *superabundância* ou *vontade de poder* –, Moreau

entende que o aumento da vitalidade pressupõe mais energia em determinado órgão do sujeito e, quanto mais energia, maiores as chances de aberração e de desvios das funções desse mesmo órgão. É por isso que o aumento de atividade intelectual resulta nessa assimilação com a loucura através da inspiração. Moreau, assim como Lélut, retoma a antiguidade ao afirmar que já poderíamos identificar esse aumento da atividade nos filósofos antigos, por aquilo que eles entendiam como o apogeu do poder intelectual: acreditava-se que o saber tinha origem na divindade e, por esse motivo, diz-se que é inspirado por ela. E é sob esse estado de inspiração que a genialidade oferece mais analogias com a real loucura, ou, nas palavras de Moreau (1859, p. 387), “loucura e gênio são quase sinônimos ao ponto de se aproximarem e se confundirem”. Isso porque o homem louco, assim como o homem inspirado, encontram-se em estados fora de si próprios, exteriores à sua própria consciência identitária. Podemos perceber isso quando Moreau (1859, p. 387) compreende a inspiração como “um estado particular da inteligência na qual se efetuam certas combinações mentais que o sentido íntimo, o *eu*, não pode confessar como nosso, isto é, são feitos sem o nosso conhecimento, sem que nossa vontade esteja aí por nada”. O gênio, inspirado, é aquele que perde sua identidade no momento em que “cria” longe de toda a determinação possível, isto é, sem o (pré) conhecimento geral. Nesse sentido, o desejo da intimidade do *eu* que se perde sobrepõe-se ao desejo geral dos indivíduos, colocando o homem de gênio nessa condição assimétrica com os demais seres “normais”.

Assim, o gênio é um aspecto especial da loucura, é uma excitação que predispõe o espírito a associar ideias imprevistas, associação singular que golpeia a atenção e estimula as paixões. Essas ideias irromperiam ao espírito num jorro, “como um traço de luz que impacta, trazidas ao acaso”, e domina o espírito do gênio com uma autoridade profunda, como se fosse uma revelação manifestada em seu próprio espírito:

Os impulsos sublimes do gênio poético, as transições bruscas, as aproximações monstruosas, a desordem tão eloquente das paixões furiosas e delirantes, não tem outra fonte. Tal é ainda, não podemos duvidar, a origem desses grandes pensamentos totalmente brilhantes do gênio que, exprimindo-se sobre a tela ou no mármore, parecem o fogo de Prometeu roubado dos deuses, para animar a obra dos homens (MOREAU, 1859, p. 390).

Quanto mais esses impulsos ou inspirações, que são independentes em relação à razão e à experiência, geram pensamentos grandiosos e enérgicos, com combinações rápidas e vastas, mais as faculdades são independentes do *eu*, mais elas se subtraem e

violentam a consciência íntima do sujeito: afastam-se assim da consciência e da identidade do indivíduo social. Entretanto, segundo Moreau de Tours, a inspiração encontra sua natureza num estado orgânico conhecido como *predisposição hereditária*. Esse estado orgânico representa a origem da própria doença: é somente em decorrência da *predisposição* que se ocasiona a sobre-excitação, havendo assim o aumento da vitalidade nos sistemas dos órgãos responsáveis pelas manifestações nervosas. Para Moreau, é a sobre-excitação – ou a sobre-atividade funcional – o primeiro período da doença que age no corpo mudando as manifestações da capacidade de pensamento. São essas mudanças na capacidade do pensamento que geram: ideias impulsivas e numerosas; espontaneidade da imaginação; originalidade; combinações de ideias imprevisas e variáveis; grande vivacidade das recordações, nos instintos e nas afecções.

Em suma, a sobre-excitação só pode se manifestar num organismo com predisposição hereditária e, uma vez que ela age, domina o *eu* pela violência de sua manifestação, a saber, “o princípio interior destinado a ligar e a coordenar a ação dos diversos poderes intelectuais, no lugar de realçar as qualidades do espírito, de lhe comunicar um brilho incomum, ela [a sobre-excitação] conduz diretamente à loucura” (MOREAU, 1959, p. 398). Como nos escreve Rabaud (1908, p. 11), se a predisposição hereditária é necessária para advir à sobre-excitação, ela não é suficiente para fazer surgir o gênio, pois “esta condição orgânica não parece abranger em si mesma o sentido de sua evolução subsequente: ela é necessária, mas não suficiente”. Como o próprio Dr. Moreau (1859, p. 398) escreve, seria “um grosseiro erro” buscar só nas “condições orgânicas a fonte do gênio”, pois “sempre permanece *um desconhecido (quid divinum)* a identificar”, como certas “qualidades intrínsecas” que são a essência mesma da organização do organismo cerebral. “Sob essas reservas”, conclui Moreau de Tours (1859, p. 399) “ninguém poderia recusar a olhar os distúrbios cerebrais como uma condição da hereditariedade própria a favorecer o desenvolvimento das faculdades intelectuais”.¹³⁹

¹³⁹ Sobre esse ponto, Rabaud (1908, p. 11) afirma que “as contradições se mostram aqui sem véu. Se desejarmos conceber um sentido as palavras, devemos questionar ou assentar as ‘condições orgânicas’ e/onde se assentam as ‘qualidades intrínsecas’. Talvez, com alguma benevolência, chegaríamos a encontrar uma explicação que o autor não tem certamente conhecimento, mas, tomando o texto em si próprio, nos conduz a supor que as ‘condições’ e as ‘qualidades’ tem um substrato comum: o cérebro. E se questionamos qual a diferença que existe entre uns e outros, quais modificações especiais cada uma delas provoca no cérebro. Colocar as investigações muito longe disso seria evidentemente perigoso, pois, com certeza, o próprio autor não se colocou questões parecidas. Ao ingressar na metéria das ‘qualidades intelectuais’, só existe uma restrição prudente da parte de Moreau, que sentiu de um modo mais ou menos consciente àquelas conclusões abusivas que conduziu sua tese. Restrição sem longo alcance e logo esquecido em proveito da *predisposição*”.

Num dos momentos mais controversos e conhecidos de *Psychologie morbide*, Moreau classifica o homem de gênio como um neurótico para, doravante, definir o que entende pela palavra *neurose*: a palavra neurose indica uma disposição particular das faculdades e “exprime simplesmente um estado especial do cérebro correspondente a esta disposição do poder intelectual que nós caracterizamos agora e nomeamos gênio” (MOREAU, 1859, p. 465), e a atividade genial passa a ser entendida pela intensidade, pela sobre-atividade, que se caracteriza por esse estado “semi-mórbido” do cérebro, “verdadeiro eretismo nervoso” segundo Moreau, agora, bem conhecido.

Não há de se estranhar que o dr. Moreau (1859, p. 468) acrescente à famosa expressão “*mens sana in corpore sano*”, que numa mente sã não há gênio (como também não há criminoso) – sanidade é o contrário de genialidade.¹⁴⁰ Assim, um estado normal do organismo, dotado de uma regularidade da faculdade pensante, gera um homem dotado de um sentido, julgamento e paixões moderadas, tendo sempre o controle sobre si mesmo e, por isso, sempre praticando ações de interesses comuns. Todavia, se nos interrogarmos mais profundamente sobre esse “controle sobre si”, ele necessariamente escapa ao controle do indivíduo em vontade, para se guiar numa pressuposta moral universal, isto é, sempre o controle que se tem sobre si já é, *a priori*, a obediência às regras e os valores sociais dados. O gênio seria aquele que rompe com o desejo do mundo e, num estado de sobre-excitação, não tem o controle sobre si, por mais que tenha sua vontade reconstituída (ou seja, não a vontade geral). É por isso que o indivíduo que tem controle sobre si e, portanto, nega a si mesmo enquanto vontade, é aquele que se afastada da criminalidade e da genialidade.¹⁴¹ O homem moderado não é acometido pelo desregramento da sobre-atividade que leva ao aniquilamento do *eu*. Na maioria dos homens de gênio, escreve Moreau (1859, p. 478), sua constituição “supra-nervosa, quase sempre fora do estado saudável, é realmente a mesma que aquela dos idiotas. Gênio e idiotia! Não esperamos encontrar, talvez, essas duas palavras unidas uma à outra, indissolivelmente unidas pelos laços de uma estreita relação?”.

2.3.1 Patobiografia de Edgar Allan Poe

¹⁴⁰ Deschanel (1864, 145) comenta essa afirmação de Moreau: “O homem de gênio, o louco, o idiota, qualquer que seja a diferença em seus atos e em seus pensamentos, são doentes, e doentes de uma mesma doença. A sede e a natureza do mal são idênticas. Os sintomas físicos e os afetos morais que os distinguem só variam pela intensidade”.

¹⁴¹ Ou, ainda, como escreve Huertas (1987, p. 152): “O gênio, portador de uma desordem mental, estará sujeito, igual aos loucos e criminosos, a certas predisposições hereditárias que resultam – na mais pura linha degeneracionista – comum a qualquer tipo de afecção do sistema nervoso”.

Em 1894, nos *Annales médico-psychologiques*, Moreau, em seu artigo “*Edgar Pöe, étude de psychologie morbide*”, dá prosseguimento as suas análises sobre a genialidade, mas agora se dedicando a examinar um único autor, Edgar Allan Poe. Trinta e cinco anos distante de sua *Psychologie morbide*, este artigo se encontra influenciado pelas difundidas teorias da degenerescência, como inauguradas por Morel e Magnan, e pelas análises psicopatológicas, que se utilizam das *patografias* e *patobiografias* para capturar a genialidade pela vida e pela escrita do autor, como desenvolvidas e sistematizadas por Trélat e Marcé.

Sobre Poe, Moreau (1894, p. 5-6) precisa seu objetivo:

Queremos buscar o estado psicológico, verdadeiramente mórbido, que inspirou grande número de suas obras e mostrar que o fantástico que eclode a cada página de seus contos é uma consequência natural do que ele próprio chamou de sua “neurose constitucional e hereditária”. [...] O estudo dessa hereditariedade vem lançar um novo dia sobre certos fatos de natureza bizarra que, até o presente, passaram despercebidos ou só foram reconhecidas explicações insuficientes.

A leitura de Moreau sobre Poe parte da ideia da hereditariedade mórbida, com o objeto de lançar “um novo dia” sobre a vida e os escritos fantásticos do autor. O desejo de buscar o verdadeiro sentido que paira sobre a vida e sobre a obra do artista se realiza através das análises *patográficas* e *patobiográficas*. Como em Lélut (Cf. nossa nota 111), Moreau acredita que tais análises dão acesso à encoberta natureza do gênio e, no caso específico de Poe, conferem *o sentido verdadeiro* dos seus escritos e os *motivos* de sua genialidade. Sob o pressuposto da hereditariedade mórbida, aliada às análises *patobiográficas*, Moreau (1894, p. 7) determina o futuro de Poe por seus antepassados: “somos dolorosamente chocados pela terrível hereditariedade que preside seu destino”.

É desta forma que decorre a descrição *patobiográfica* de Poe, feita por Moreau:¹⁴² o pai, David Poe, foi acometido, na idade de 25 anos, por uma galopante *phtisie*; mesmo ano em que a mãe, Elisabeth Arnold, morreu por causa da mesma doença. O casal teve três filhos, dos quais nenhum foi exatamente afetado pela doença dos pais e, por essa razão, temos, para o psiquiatra, um evidente caso de hereditariedade

¹⁴² Acompanharemos, nesse momento, a descrição biográfica-patológica de Poe e sua família, feita pelo dr. Moreau (cf. na íntegra: MOREAU, 1894, p. 7-15). Sendo a *patobiografia* e a *patografia* práticas muito usuais no diagnóstico do gênio doente, acreditamos necessário esse acompanhamento de perto.

transformada.¹⁴³ O mais velho, Leonardo, foi viver com seus avós depois da morte de sua mãe, dedicando-se a uma vida de excessos. A mais nova, Rosalie, foi uma criança póstuma que apresentava traços de idiotia, e acabou morrendo em uma instituição de caridade.

O filho do meio, Edgar Poe, foi muito cedo acolhido por uma rica família. Desde sua juventude, era dotado de uma grande inteligência, fruto de uma precocidade singular: tinha grande facilidade em decorar e declamar versos, era dotado de um conhecimento acima da média em história e literatura e, ainda, tinha uma singular aptidão pelas ciências matemáticas e físicas (o que, para Moreau, explica a “estranha” variedade de elementos científicos existente em seus contos). Em contrapartida, como atesta Moreau, como em todas as crianças pródigas, Poe apresentou um retardo sobre muitas coisas (que o médico se exime de citá-las).

A característica bizarra, mal equilibrada e um humor batalhador, favoreceu o espírito aventureiro de Poe. Em 1829, em Richmond, depois de passar por um período na Europa, entrou para escola militar West-Point, onde acabou sendo expulso por indisciplina. Depois de deixar a cidade, apareceu sua primeira publicação de poesia e, sobre esta, Moreau faz questão de retomar o comentário de Baudelaire (1869, p. 11 ou *apud* MOREAU, 1894, p. 10): “Já há aí, nesse volume, a ênfase extraterrestre, a calma melancolia, a solenidade deliciosa, a experiência precoce; eu poderia dizer *experiência inata*, que caracteriza os verdadeiros poetas”. Embora o psiquiatra considere a observação de Baudelaire de uma “incrível justeza”, assevera que ela não conseguiu dar uma explicação satisfatória. A satisfatoriedade de uma explicação adviria da compreensão de que a *experiência inata* da qual Baudelaire se refere nada mais é do que

¹⁴³ Ao lado da hereditariedade – podendo ser tanto natural e quanto moral – transmitidas diretamente, Moreau irá também levar em consideração, em seu estudo de caso sobre Edgar Poe, a hereditariedade transformada (ou dissimilar). Diferentemente da hereditariedade mórbida direta, onde as mesmas afecções passam de uma geração à outra, a hereditariedade transformada é onde os ascendentes passam afecções para outra geração de uma forma totalmente revestida e nova. Ou seja, os ascendentes podem simplesmente não terem sido alienados, mas podem passar predisposições que, acumulando de geração em geração, termina por manifestar uma forma totalmente nova de alienação. Sobre isso, Pierre Adolphe Piorry (1840, p. 14), em *De l'hérédité dans les maladies*, escreve: “Há uma grave dificuldade nas questões relativas à transmissão de doenças por hereditariedade, e sobre a qual precisamos insistir. Admitimos geralmente que certas afecções, cujos parentes foram atingidos, podem se transportar de pais para filhos, tomando uma forma nova, modificando-se de tal forma que elas oferecem nos segundos um aspecto totalmente diferente daqueles que elas tinham nos primeiros”. Vale notar que esse texto de Moreau, de 1894, adota a hereditariedade dissimilar como forma de análise, uma vez que essa já se encontra bem difundida, principalmente depois das pesquisas de Morel e Magnan. Algo que não se evidencia em *Psychologie morbide*, de 1859, quando as teorias da degenerescência apenas começavam a se difundir. Sobre a hereditariedade dissimilar, conferir nosso próximo capítulo, “O gênio degenerescente”.

o resultado natural e lógico da ação hereditária que suscitou a característica neuropática em Poe:

Jamais uma inteligência, para produzir, necessitou ser sustentada, ser solicitada sem cessar, nem se elevar ao nível de um espírito natural. A vontade e a paixão podem fazer eclodir o talento, jamais originam essas grandes coisas de que só o *gênio* é capaz; o próprio gênio, pois, pega fogo sob o mais ligeiro choque, sob o motivo mais insignificante, aparentemente (MOREAU, 1894, p. 10).

Moreau traça a diferença entre talento e gênio.¹⁴⁴ De um lado, temos o gênio que realiza “grandes coisas”, uma vez que está ligado à hereditariedade mórbida, a essa predisposição que origina a sobre-excitação, o excesso de vida que transborda nos escritos (obras, no geral); do outro, o homem que, pela força de sua paixão e de sua vontade, consegue, trabalhando, desenvolver o talento, embora sua produção nunca seja “tão grandiosa”. Ponto crucial e salvaguarda da razão: não é possível condenar todo o conhecimento – principalmente o científico –, já que a produção pelo esforço consciente do homem não pode ser tomada como obra de louco, mas de homem de razão. É por isso que esse debate, tão antigo (como, por exemplo, a diferença platônica entre *τέχνη* e *ποίησις*), retorna com força na modernidade.¹⁴⁵ A importância dessa diferenciação reside no fato que, para Moreau, a atividade do homem sadio se distingue assim da atividade do homem doente: a produção do primeiro se dá através do trabalho, visando a coletividade (a sociedade); a do segundo, por predisposição, não manifestando mais que sua subjetividade idiossincrática. Poe “herdou”, sempre segundo Moreau, uma predisposição para a genialidade – através da hereditariedade transformada – de seus pais. É por isso que se pôde afirmar que a genialidade de Poe lhe é inata, embora essa inaticidade em nada se aproxima, por exemplo, daquela genialidade romântica. Não há

¹⁴⁴ Moreau, ao citar Baudelaire sobre a experiência inata, poderia ter se lembrado de outro texto do poeta francês, sobre Poe, onde lemos: “Mas, antes de tudo, devo dizer que, ao destacar o poeta natural, inato, Poe também fazia ciência, o trabalho e a análise, que parece exorbitante aos orgulhosos não eruditos. Ele não apenas dispensou esforços consideráveis para submeter à sua vontade o demônio fugitivo dos minutos felizes, para lembrar a seu gosto essas sensações requintadas, esses apetites espirituais, esses estados de saúde poética, tão raros e preciosos que poderiam verdadeiramente ser considerados como graças exteriores aos homens, como aparições; mas ele também submeteu a inspiração ao método, à análise mais severa. A escolha dos meios! Ele insiste a todo o momento em uma eloquência consciente da apropriação do meio ao efeito, do uso da rima, do aperfeiçoamento do refrão, da adaptação do ritmo ao sentimento. Ele afirmava que quem não sabe tocar o intangível não é poeta; que só é poeta quem é mestre da memória, soberano das palavras, registrando seus próprios sentimentos sempre prontos a se deixar folhear. Tudo pelo desenlace! Ele repete frequentemente. O próprio soneto tem necessidade de um plano, e a construção, a armação, por assim dizer, é a mais importante garantia da vida misteriosa das obras do espírito” (BAUDELAIRE, 1974, p. 40). Assim, por mais que subenda o gênio como inato, Baudelaire também compreende que para a realização da obra, é necessário trabalho.

¹⁴⁵ Veremos, à frente, como ele ainda persiste em Lombroso e Nordau.

dom, natureza, manifestação divina, apenas herança mórbida. Este é o traço inato do gênio e da genialidade atribuído pelo psiquiatra. Poe está predisposto à genialidade porque também herdou a dipsomania de seus pais *phthisicos* e, logicamente, seria uma incoerência para Moreau pensar como, *verbi gratia*, Nietzsche (2000, §162), quando escreveu, em *Menschliches, Allzumenschliches*, que “a atividade do gênio não parece de modo algum essencialmente distinta da atividade do inventor mecânico, do sábio em astronomia ou história, do mestre em tática militar”, uma vez que o gênio “não faz outra coisa senão aprender a assentar pedras e depois construir, sempre buscando matéria-prima e sempre trabalhando”. Isto posto, para Moreau, a genialidade não é um “milagre” ou um “dom”, e muito menos os esforços de um homem para o trabalho (afirmar isso incorreria em habilitar o gênio no processo da atividade humana moderna, ou seja, o trabalho); o gênio, sob essa perspectiva, só pode ser situado no oposto do exercício intelectual do homem normal, isto é, por hereditariedade. É por isso que foi necessário, para o psiquiatra, distinguir *genialidade* de *talento*:¹⁴⁶ não sendo nem trabalho e nem dom divino, resta, ao gênio, sua morbidez.

Ao continuar sua análise, Moreau lembra que depois de quase morrer de fome, por conta que sua literatura não lhe rendia nenhum dinheiro, Poe tornou-se, aos 22 anos, editor do jornal *Souther Literary Messenger*, em Richmond. Entretanto, apenas conseguiu se estabelecer nesse cargo durante dois anos, pois, devido a seus acessos de hipocondria e suas crises de dipsomania, desentendeu-se com o fundador do jornal, M. White. Demitido, novamente se encontrou em estado de miséria. Porém, continuou produzindo, com a mesma obstinação, artigos críticos, de filosofia, contos de magia, entre outros.¹⁴⁷

Não obstante, após a morte de sua esposa, Poe sofre seus primeiros ataques de *delirium tremens*. Sobre este, Moreau reproduz uma carta de Poe (*apud* MOREAU, 1894, p. 11, *grifos do autor*), escrita anos depois da morte de sua mulher, em que se

¹⁴⁶ A distinção entre genialidade e talento já foi apontada em nossa nota 120, do subitem anterior. Para reforçarmos, basta lembramos que Suzuki afirma que a distinção entre gênio e talento, pelo viés romântico, é proporcional a distinção entre *ter* e *ser*. Nesse sentido, o homem *tem* talento, uma vez que *trabalhou* para isso, enquanto *é* gênio porque *é* predisposto. É por isso também que ser gênio implica viver esteticamente, ou seja, ser obra de arte, diferentemente de ter talento – trabalho como uma dentre outras atividades (é por isso que se pode falar em “imparcialidade”, uma vez que o trabalho supõe uma atividade externa), gênio enquanto um modo de existência. Daí a singularidade da vida de artista e, claramente, a necessidade psiquiatra de capturá-la por aquilo que ela *é* de diferente, singular. Isto é, a psiquiatria se apropriou dessa diferenciação, trabalhada principalmente pelos românticos, para distinguir o gênio louco dos homens talentosos e racionais.

¹⁴⁷ Foi nesse momento que Poe publicou seus *Tales of the grotesque and the arabesque* (1840). Vale lembrar que este foi traduzido para o francês por Baudelaire sob o título de *Histoires extraordinaires* – título mantido nas edições brasileiras: *Histórias extraordinárias*.

constata a necessidade do autor americano em buscar no álcool o esquecimento de seus males:

Você me diz: – Você pode me indicar qual foi o terrível infortúnio que vos causou deploráveis irregularidades de conduta? – Sim, eu posso fazer mais do que vos indicar. Esse infortúnio foi tão grande que se pode esmagar um homem.

Há seis anos, minha mulher – que, aparentemente, amei como jamais nenhum homem chegou a amar – rompeu, cantando, um vaso sanguíneo. Desesperamo-nos por sua vida. Jamais me despedi dela e sofri todas as agonias da morte. Entretanto, ela se recuperou parcialmente e voltei a ter esperanças.

Ao fim de um ano, o vaso se rompeu novamente e passei precisamente pelos mesmos sofrimentos; depois, mais uma vez, e mais uma vez, e mais uma vez, em diversos intervalos. E a cada um, eu atravessava as agonias da morte, e a cada retomada de seu mal eu a amava mais valiosamente, e me amarrava a sua vida com uma obstinação muito desesperada. Mas sou excitável de constituição, nervoso a um ponto extremo, eu enlouquecia com intervalos de horrível lucidez. *Entretanto, nesses acessos de inconsciência absoluta, eu bebia. Só Deus sabe quantas vezes! Como é justo, meus inimigos relacionam minha loucura à minha embriaguez, e não minha embriaguez à loucura.* Na verdade, abandonei toda a ideia de saúde, quando me deparei com a morte de minha mulher. Essa morte, eu posteriormente a suportei, a suportei como um homem. Foi a horrível e permanente oscilação entre a esperança e o desespero que eu não poderia suportar por muito tempo sem perder a razão. Na morte que foi minha vida, retomei uma existência nova, mas, ô Deus! Quanta tristeza!

A partir da autoanálise de Poe, as suspeitas de Moreau são confirmadas: é como se o autor não deixasse de se reconhecer como sendo dotado de um espírito “excitável” e “nervoso a um ponto extremo” e, em razão disso, os eventos que sucederam acabaram tomando grandes proporções de instabilidade emocional, levando-o a beber em acessos de absoluta inconsciência. A carta também revela a luta enérgica que seu autor travou com consciência, e que só conseguiu resistir alguns meses “graças a uma sobre-excitação doentia” para, finalmente, sucumbir. Volta a beber para esquecer e tomar coragem, “não como um vulgar bêbado, mas como um verdadeiro doente”. E, por fim, Moreau (1894, p. 12) atribui a Poe o que na carta é a afirmação de seus inimigos: “Durante quanto tempo ficou sob a influência do álcool? Ele ignora absolutamente. Sim, ele julgou sensatamente sua posição quando disse: ‘minha embriaguez é causada pela loucura, e não minha loucura pela embriaguez’”.

Partindo desses eventos, Moreau estabelece a diferença entre a *dipsomania* e o *alcoholismo*. No alcoholismo, o homem que ingere álcool é tomado como um vicioso, um depravado, que é louco voluntariamente, enquanto na dipsomania, o indivíduo é afetado por uma monomania instintiva, que consiste em uma irresistível necessidade de ingerir

bebidas alcoólicas.¹⁴⁸ Essa necessidade é sequela da dor e do sofrimento que acomete o indivíduo e, para lhes por fim, bebe irrefreavelmente. Do término da crise, segue a abstinência. Entretanto, a necessidade de beber pode voltar quando a crise retornar, mesmo em casos em que o indivíduo tenha ficado por um longo período sem sucumbir ao álcool.

Moreau diagnostica Poe como um dipsomaníaco, o que explica como o autor americano, durante longos períodos, gozou plenamente de suas faculdades intelectuais e até mesmo foi aceito em sociedade. E do porque, em outros momentos, repentinamente, voltava a beber desenfreadamente, como num certo dia que, segundo Moreau, angustiado, foi tomado por ideias tristes e melancólicas, o que o levou novamente ao excesso, sempre acompanhado do álcool.

Por mais que se consiga afirmar que Poe se redimia dos acessos que ocasionalmente o salteava, ele nunca saía ileso. Para Moreau, sua inspiração artística ficava sombria, seu trabalho se tornava um fardo, o que indicava, claramente, que precisava de repouso. No entanto, não podia repousar, uma vez que precisa escrever para conseguir algum dinheiro e, na medida em que escrevia, avançava em suas “negras ideias”, afundando-se cada vez mais na bebida. Desta forma é que se instituiu um círculo vicioso na vida de Poe, ao ponto de Moreau (1894, p. 13, *grifo nosso*) declarar, muito próximo de Lélut, que “algumas vezes a varas se quebram, alguns contos ou algumas peças de poesia saem de seu cérebro em sobressalto, às perpétuas *alucinações*”.

E, antes de concluir sua análise *patobiográfica*, Moreau lembra dos últimos dias de Poe, quando, em um de seus raros momentos de calma e tranquilidade, foi muito bem acolhido em Richmond, o que lhe trouxe muito orgulho e felicidade ao “seu podre coração”. Essa mudança de humor teria levado Poe a se estabelecer nessa cidade. Conquanto, em uma viagem de negócios, partiu para Nova York no dia 4 de outubro de 1849, queixando-se de calafrios e de fraquezas. Dois dias depois, encontrou-se muito mal e, quando chegou a Baltimore, antes de seguir para seu próximo destino, entrou numa taverna para beber. Na manhã seguinte, seu corpo é encontrado ainda vivo, mas sem identidade e sem dinheiro. Foi levado ao hospital, onde faleceu no dia 7 de outubro de 1849, com 37 anos, com *delirium tremens*.

¹⁴⁸ Nota-se a diferença entre o alcoólico e o dipsomaníaco pela escolha. O alcoólico conscientemente se coloca em estado de loucura, enquanto o dipsomaníaco o faz por necessidade. Também é significativo notar que a dipsomania é normalmente atribuída aos homens com grande capacidade intelectual, como escreve o Dr. Vallejo Nagera (1976, p. 328): “se trata de sujeitos aparentemente normais, em meia idade de vida, muitos deles valiosos e que desempenham profissões intelectuais”.

Através dessa análise biográfica, Moreau pôde afirmar que a vida de Allan Poe – seus ascendentes, seus escritos, sua morte, suas bebedeiras, sua incapacidade de se manter num trabalho específico, suas mais grandiosas ideias – foi o resultado “predestinado” de sua hereditariedade transformada que gerou, durante longos períodos de sua vida excêntrica, esse grave estado mórbido descrito, como também gerou seu gênio, já que atribui a mesma origem para a doença e a genialidade.

2.3.2 Patografia de Edgar Allan Poe

Para aprofundar seu estudo sobre o estado mórbido de Poe, Moreau também se utiliza da *patografia* que tem como resultado geral determinar o indivíduo por seus escritos ou, mais profundamente, que a escrita seria a verdadeira abertura para o desvelamento de uma loucura possivelmente escondida. Interessante observar que os casos de *patografia* impõem, antes de tudo, certo grau de razoabilidade do indivíduo que escreve. Quem demonstrou grande interesse por esse tipo de análise foi, sem dúvida, o Dr. Ulysse Trélat que, em *La folie lucide*, de 1861, desenvolve – como o próprio nome de seu livro já anuncia – seu conceito de “loucura lúcida”:

Esses doentes são loucos, mas não parecem loucos porque se exprimem com lucidez. São loucos em seus atos mais do que em suas palavras. Eles têm muita atenção para não deixar escapar nada do que eles entendem, muitas vezes para não fazer nenhuma omissão na realização de um projeto. Eles são lúcidos até em suas concepções delirantes. Sua loucura é lúcida (TRÉLAT, 1861, p. XII-XIII).

Essa estranha divisão da loucura, como afirma Gros (1997, p. 12), que compreende “alienados cuja aparência fica razoável, conservando uma excelente memória, podendo mesmo ter uma conversa de alto nível, ou desenvolver cadeias lógicas sem jamais deixar escapar os signos sensíveis do delírio. [...] Loucura perigosa que seduz por sua razão”. A loucura fascina por aquilo que ela oculta: a si mesma. Sendo razoável, ela demonstra uma grandiosa e aparente obra que esconde sua loucura. Mas essa oculta loucura pode, diante de um olhar perscrutador e médico, ser descoberta no movimento mesmo da escrita do louco: “os alienados lúcidos só se identificam ao escrever. Nós os deixamos escrever muito, até que nos os conheçamos bem” (TRÉLAT, 1861, p. XV-XVI). Quanto mais decorre o tempo da escrita, mais seu conteúdo se torna subversivo ou vicioso e, diante disso, mais sua loucura se manifesta para o diagnóstico.

Evidencia-se, na loucura lúcida, uma relação entre a forma e o conteúdo, não estética, mas médica: se a forma de escrever é aparentemente lógica e linear, seu conteúdo vicioso denunciaria a loucura de seu autor. É nesse sentido que o valor moral obstrui o valor estético, e o conteúdo é relegado, pelo olhar médico, ao limite desse valor: a loucura é desvendada por sua própria escrita que revela sua idiossincrática subjetividade – e, por isso, louca –, ainda que expressa de forma racional e lógica. Sade, Hölderlin, Nerval, Baudelaire, Poe, entre tantos outros, são exemplos disso, uma vez que transgridem os conteúdos convencionais para fazerem emergir uma linguagem crítica, subversiva e obscena.¹⁴⁹

Três anos após a publicação de *La folie lucide*, vem a público o artigo do dr. Marcé (1864, p. 379), “*De la valeur des écrits des aliénés, au pont de vue de la sémiologie et de la médecine légale*”, que se abre com a exemplificativa afirmação: “algumas observações dotadas de uma rara perspicácia, partem deste princípio: que a escritura é a imagem viva do espírito”,¹⁵⁰ e, portanto, “chega-se a decifrar, depois da inspeção de algumas linhas que nos foram encaminhadas, a característica, as disposições morais e a ternura do espírito daquele que as traçou”. Se a materialidade da escrita – como também do desenho – é encarada como a manifestação límpida da loucura, isso se deve, para os alienistas, porque “a escrita é uma armadilha onde a loucura se precipita (GROS, 1997, p. 20) ou ainda, “que alguns escritos têm uma fisionomia especial que reflete de maneira surpreendente os principais traços do caráter e da inteligência” (MARCÉ, 1864, p. 380). Ainda em seu artigo, o dr. Marcé distingue três tipos de escritos de loucos: (1) escritos que confirmam a existência de ideias delirantes já diagnosticados no ato do interrogatório; (2) escritos que manifestam o delírio, cujo exame direto não poderia revelar; (3) escritos que demonstram a contradição flagrante com o real estado mental do sujeito.

Assim, os escritos adquirem uma prova comprobatória da doença, capaz de abranger grande número de indivíduos. Na primeira classe, os escritos são tomados apenas como uma prova acessória, uma vez que a doença já estava diagnosticada pela observação direta. Entretanto, ainda assim, a escrita pode expor com tanta clareza as ideias delirantes que, em muitas escritos de doentes, pode-se encontrar uma

¹⁴⁹ Obscena, tanto em seu sentido vulgar, que significa uma ofensa ao pudor, quanto em seu sentido etimológico, onde *obscenus* em latim derivaria da palavra *scena*, que significaria “fora de cena”.

¹⁵⁰ Teses semelhantes se apresentam também em: “*L’imagination dans la folie: étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés*”, de 1876, do Dr. Simon (in. *Annales médico-psychologiques*); *Précis et psychiatrie*, de 1906, do Dr. Régis; *Étude médico-légale sur la folie*, de 1872, do Dr. Tardieu; entre outros.

particularidade incomum do delírio, ainda não observada pelo olhar vigilante do alienista.¹⁵¹

Na segunda classe, “o exame dos documentos escritos tem um valor semiológico de primeira ordem, todas as vezes que o interrogatório dos sujeitos deixa pairar alguma dúvida sobre seu estado mental” (MARCÉ, 1864, p. 383). O psiquiatra afirma que há alienados com a completa consciência de sua doença e, por isso, quando o médico lhe dirige determinadas perguntas, esquivam-se, dissimulam e até mesmo ocultam respostas satisfatórias sobre seu estado mental, acreditando que seu interlocutor é um inimigo. Há loucos mesmo que permanecem em completo mutismo e a única forma de os fazerem se expressar é deixando que escrevam: “tomando a pluma, ao contrário, eles cedem a uma necessidade de expansão irrefletida e, acreditando que estão a salvo da vigilância, deixam escapar, seja em palavras dissimuladas, ou abertamente, frases que traem o fundo de seu pensamento” (MARCÉ, 1864, p. 383).

Por fim, a última classe de escritos se dá de forma contrária às anteriores: os alienados, no dia a dia, apresentam claramente que estão acometidos por um estado doente, porém, quando se colocam a escrever, suas cartas são irreprováveis, completamente razoáveis e cheias de sentido. O que acontece é um “contraste que existe entre os escritos e o estado intelectual, que se explica, sem dúvida, pelo estudo muito limitado do delírio e, em casos de loucura racional, pelo império que a vontade exerce momentaneamente (MARCÉ, 1864, p. 385)”.¹⁵²

Diante desses dois textos, observa-se que, em Trélat, a loucura é manifestada pelo conteúdo da escrita (a loucura se precipita através do conteúdo subversivo que se apresenta no decorrer da escrita), enquanto que, em Marcé, é na forma (o texto do alienado é estudado na “precisão de seu estilo, no equilíbrio de suas metáforas, na materialidade de sua composição. E ele toma corpo, enfim, nesse isolamento estatutário que fica impossível o moralismo asfixiante de Trélat” (GROS, 1997, p. 15)).¹⁵³ Ora,

¹⁵¹ Sobre essa primeira classe, Marcé (1864, p. 380) comenta sobre os escritos literários: “ao lado desses alienados, tão comuns nos asilos, é preciso colocar os doentes inofensivos que, percorrendo o mundo, são acompanhados por alucinações ou ideias delirantes, por pretensões literárias ou científicas frequentemente associadas ao enfraquecimento intelectual, escrevendo suas memórias, seus pesquisas, suas ideias, as entregando à impressão e assim produzindo volumes dos quais se podem seguir passo a passo – se a obra é em longo prazo – o progresso da doença mental. Esses livros, poemas, romances, circulares, que já pude reunir em grande número, mas que não ousei ainda enumerar, compõem uma curiosa e estranha biblioteca para aqueles que teriam a paciência de procurá-los”.

¹⁵² Sobre a patografia, Moreau de Tours observou que nos dementes a desordem se manifesta claramente quando escrevem mais do que quando falam, enquanto que nos maníacos se passa o contrário.

¹⁵³ Isso se evidencia quando Marcé (1864, p. 380) atesta: “Os resultados obtidos são ainda mais nítidos e convincentes em casos cujos doentes tem uma educação mais completa e elevada: as nuances do estilo, os

seja em Trélat ou Marcé, a escrita torna-se uma grande ferramenta para capturar vidas tomadas como marginais, subversivas, loucas.

Sendo a escrita uma chave primordial para “desvendar” o segredo da doença, é também pela doença – uma vez diagnosticada – a chave essencial para extrair o verdadeiro sentido da escrita. E, num só golpe, a psiquiatria pôde então desvendar a doença pela escrita e a escrita pela doença – uma enorme empresa médica e crítica (embora, não literária), que permite capturar a vida de indivíduos e determinar o sentido da linguagem literária (ou de outra ordem).

É se utilizando da *patografia* que Moreau, depois de se deter estritamente nos dados biográficos de Poe, se concentra em seus contos, uma vez que em vários momentos de suas *Histoire extraordinaires*, encontramos o domínio do delírio alcohólico, isto é,

quando ele compunha, as criações de sua imaginação tomavam, por vezes, proporções de verdadeiras alucinações e ele traduzia fielmente as visões que sitiavam seu espírito. Mas, para bem mostrar a similitude, a perfeita analogia do delírio alcohólico e dos contos escritos sob seu império, nos daremos um rápido panorama do delírio patognomônico de intoxicação por álcool (MOREAU, 1894, p. 15).

Ao se remeter à mais famosa coletânea de contos de Poe, o psiquiatra compreende que existe uma clara manifestação do “delírio alcohólico” em cada traço, em cada linha de suas obras. É como se a escrita de Edgar Allan Poe só fosse possível quando ele se encontra tragado pela embriaguez. Essa interpretação atinge tais proporções que o autor de *Histoires extraordinaires* é tomado apenas como a consequência de suas alucinações, provocadas pelo álcool ou, em outras palavras, é por uma sobre-excitação, provocada pelo álcool em suas faculdades intelectuais, que foi possível Poe “criar” suas fantásticas histórias ou, pelo menos, lhes dar a intensidade que lhes são características: não é um caso de *ποίησις*, mas patológico. E, sendo um caso de doença, Moreau descreve os efeitos do álcool no indivíduo, concluindo que a sobre-excitação, provocada pela ingestão de álcool, segue um caminho ascendente, podendo, num grau elevado, provocar inspirações:

erros ortográficos, a configuração viciosa de letras que perdem singularmente sua importância naqueles que mal sabiam escrever e que são incapazes, como meio de ajuda, de exprimir livremente seu pensamento. Aliás, de todos os casos, a comparação de documentos depois e durante o estado doente é um meio de controle que jamais deve ser negligenciado e donde brotam vivas luzes”. A própria estrutura da escrita não é só um meio de desnudar a doença, mas também de controle sobre o autor.

1. Num primeiro momento, a ingestão de álcool acarreta mais energia nas funções cerebrais, provocando um sentimento de bem-estar e de loquacidade, gerando uma sucessão rápida e um pouco confusa das ideias; é nesse momento que o indivíduo torna-se expansivo, fazendo confissões como algo que estava guardado em sua subjetividade, em seu interior, revelando suas tendências e suas características. Aquele que se encontra irritado, torna-se violento, afetado e aniquilado; aquele que é benevolente, torna-se amoroso e quer abraçar todos a sua volta.
2. Num segundo momento, sucede que não há simplesmente exaltação, mas perturbação das funções cerebrais. A sucessão das ideias se torna rápida, levando à incoerência. Geram-se obtusidade e alucinações nos sentidos: a vista pode ver as coisas de forma dupla, a audição capta tinidos e zumbidos; o indivíduo confunde as coisas (troca janela por porta ou um saber por outro) ou, antes, é tomado por um completo delírio que acomete toda sua consciência, seus atos e suas palavras.¹⁵⁴ Conseqüentemente, perde grande parte da sensibilidade (como exemplo, o sujeito não sente mais dores, caso golpes lhe forem aplicados).
3. Por fim, o indivíduo se encontra num estado de sonho comatoso que se prolonga por várias horas, seguido de crises de acesso. Nesse período extremo, o alcoolismo pode resultar em *delirium tremens*, seja na forma melancólica ou maníaca.

Essa é a linha ascendente do alcoolismo. Através dela é que podemos entender a vida de Poe e captar o sentido de suas obras, principalmente de seus contos fantásticos. Moreau não se cansa de estabelecer analogias entre os contos e as descrições patológicas. Dois contos ganham especial atenção: “Le démon de la perversité” e “William Wilson”.

Assim, sob a análise *patográfica* de Moreau, a *grafia* espelha e desvenda a *bíos*. Isso se passaria com William Wilson, que nada mais seria do que o duplo de Poe. Sob essa perspectiva, quando Poe escreve, o faz francamente e irrefletidamente, confessando

¹⁵⁴ Moreau define que as alucinações do alcoolismo são de natureza aterrorizante e, por isso, alguns doentes acabam vendo animais monstruosos, como ratos, serpentes, aranhas, etc.; outros tomam pessoas desconhecidas por inimigos; outros, ainda, avistam cadáveres lacerados e, durante o sono, sonham que estão em chamas; alguns desses doentes, em acesso de panofobia, tentam enfrentar seus fantasmas atacando o primeiro objeto que avistam. Enfim, as alucinações determinam um estado de estupor, levando o doente, em alguns casos, a não reagir frente ao terror que se apresenta e, em outros casos, levando a doente ao suicídio.

a si mesmo – e aos seus leitores – como portador de uma doença. Revelação franca, pois a escrita diz a verdade, mas irrefletida, pois o autor, ao escrever aparentemente sobre personagens ficcionais, está a escrever sobre si próprio sem o saber. E como não seria tentador, para nós, ao lermos a primeiras linhas de “*William Wilson*”, quando o personagem principal diz “que me seja permitido, por um momento, me chamar de William Wilson. As páginas em branco espalhadas diante de mim não devem ser sujas por meu verdadeiro nome” (POE, 1974, p. 71), encontrar, na oculta identidade do personagem ficcional, a real identidade de Poe? E, se fizéssemos isso, não poderíamos deixar de nos perguntar: seria o nome Poe indigno das páginas em branco? Sob esse jogo de espelhos, que revela ao ocultar, Moreau (1894, p. 17) utiliza-se do conto “*William Wilson*” para mostrar como “ninguém soube analisar como ele [Poe] a alucinação, deixando, primeiramente, lugar à dúvida, mas logo convencido e razoável como num livro: o absurdo se instala na inteligência e a governa com uma improvável lógica”. O fato é que, para o psiquiatra, Poe, ao tratar de alucinações em seus contos, estaria a confessar sua própria. Em certo sentido, todo o valor ficcional da literatura é oportunamente esquecido em proveito daquilo que a escrita confessa de forma mais franca. Entre a vida e a escrita, entre a ficção e a realidade, existe uma similitude difícil de dissolver para a psiquiatra do século XIX.

O conto em questão narra a história de William Wilson, que encontra um colega com o mesmo nome e com características idênticas no colégio em que estuda. Seu homônimo fazia questão de exaltar tais semelhanças, fato que irritava o personagem principal: copiava seus gestos, suas palavras, suas maneiras de se vestir, seu andar, seus modos e, por mais que tivesse um defeito vocal, também imitava sua voz com perfeição. Depois de sair do colégio, William não mais encontrou seu homônimo, quase o esqueceu; passado algum tempo, ele reaparece, quando o personagem principal participava de uma orgia secreta, agarrando-o pelo braço e sussurrando seu nome em seu ouvido, situação que deixou William desconcertado:

[...] Tinha uma maneira estranha em seus modos, no tremor nervoso de seu dedo erguido entre meus olhos e a luz, algo que me enchia de completo assombro. Mas não foi isso que tão violentamente me agitou. Foi a importância, a solenidade admoestativa contidas em sua palavra singular, baixa e sibilante; e, acima de tudo, as característica, o tom, *a chave* daquelas sílabas, simples, familiares e, ainda assim, misteriosamente *sussurradas*, que vieram, com mil memórias acumuladas dos dias passados, se abater em minha alma, como uma descarga de pilha elétrica. Depois de recobrar meus sentidos, ele desapareceu. (POE, 1974, p. 87; ou POE, in. MOREAU, 1894, p. 21).

Moreau interpreta que esses eventos produziram um “efeito muito vivo em sua imaginação desregrada”; no entanto, esse efeito foi desaparecendo de forma gradual, até que outro excesso ocasionasse novamente suas alucinações. Wilson, seu perseguidor, sempre lhe sussurrava ao ouvido, e foi num baile de máscaras em que se desenvolveu o término da trama:

Tinha abusado do vinho mais do que de costume, e a atmosfera sufocante dos salões cheios me irritavam insuportavelmente. [...] Procurava ansiosamente a jovem, alegre e bonita, esposa do duque [...]. Quando senti uma mão que se colocou docemente sobre meu ombro – e esse inesquecível, profundo, maldito *sussurro* em minha orelha!

Tomado por uma frenética raiva, voltei-me bruscamente para aquele que tinha me distraído e o segurei violentamente pelo colo. Vestia, como esperava, uma roupa absolutamente igual a minha: um manto espanhol de veludo azul, em torno da cintura, uma cinta carmesim onde se encontra uma espada. Uma máscara de seda negra cobria completamente seu rosto.

– Miserável! – exclamei com uma voz rouca pela raiva, e a cada sílaba que dizia foi alimento para o fogo de minha cólera –, miserável! Impostor! Celerado maldito! Chega de me seguir – não me perseguirás até a morte! Segue-me, ou acabo com você aqui mesmo!

[...] Entrando [numa sala reservada], lancei-o furiosamente longe de mim. Ele chegou a vacilar contra a parede; fechei a porta blasfemando e ordenei-lhe que desembainhasse a espada. [...] O combate não durou muito. Exasperado que estava pelas mais ardentes excitações de todo gênero, senti em um único braço a energia e o poder de uma multidão. Em alguns segundos, encurrelei-o pela força do punho contra a parede, e ali, tendo-o ao meu critério, lhe golpeei várias vezes – golpe sobre golpe – no peito, com minha espada, com uma ferocidade bruta.

Nesse instante, alguém tocou na fechadura da porta. Rapidamente preveni uma invasão inoportuna e, imediatamente, retornei ao meu adversário agonizante. Mas qual linguagem humana pode expressar este espanto, este horror que se apoderou de mim pelo espetáculo que veio então diante de meus olhos. No curto instante em que me virei, foi o suficiente para produzir, aparentemente, uma mudança material nas disposições locais do quarto. Um vasto espelho – em minha perturbação, assim me apareceu – apareceu ali onde não vira nada; aproxime-me do espelho tomado de terror e minha própria imagem, com um rosto pálido e manchado de sangue, avançou a meu encontro com passos lentos e vacilantes.

É assim que me pareceu, disse, mas nada disso ocorreu. Foi meu adversário – foi Wilson que se enguia diante de mim em sua agonia. Sua máscara e seu manto ficaram no chão, ali onde eles estavam. Não havia um único fio em seu traje – nem uma linha em toda sua figura tão característica e tão singular – que não fossem *meus* – que não fossem *minhas* – realizava o absoluto na identidade!

Era Wilson, mas Wilson não mais sussurrava suas palavras! Ao contrário, falava alto que acreditei ouvir minha própria voz dizendo:

– Venceste e eu pereço. Mas, doravante, tu estarás morto também – morreu para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Existias em mim – e veja em minha morte esta imagem que é a tua, como tu estás radicalmente assassinado em si mesmo (POE, 1974, p. 96-98; ou POE, in. MOREAU, 1894, p. 22-24).

O conto de “*William Wilson*” revela, para Moreau, um grande “exemplo de alucinação e ilusão”, acompanhado de álcool, uma vez que essa descrição não parte do estudo de um médico, mas do próprio Poe, um dipsomaníaco. Nada mais oportuno, no término do conto, do que a referência ao espelho: quando William acreditou se olhar no espelho, não era seu reflexo que se apresentava, mas seu duplo diante de si, realizando “o absoluto da identidade”. Não seria, analogamente, a relação de Poe com sua escrita? Não seria pela escrita que espelha sua vida ou, mais precisamente, não seria a escrita de Poe a exterior materialidade de sua subjetiva interioridade? Nada dessa análise médica aproxima a escrita literária à noção de *μίμησις*. Em Platão, a arte era *μίμησις* porque nunca se adentrava a profundidade do objeto, nunca captava a verdade anterior ao objeto copiado, isto é, afastava-se da verdade e recaía em mera cópia superficial dos objetos do mundo sensível; em Moreau, as coisas adquirem outra configuração, na medida em que, agora, a escrita representa a profundidade, manifesta a verdade do objeto sob sua aparência. Os contos de Poe, nessa perspectiva, espelham verdadeiramente a identidade de Poe, por mais que este quisesse ocultá-la, assim como Wilson espelha William. Para a psiquiatria, a escrita nunca se reduz à ficção e, se ela aparentemente parece ficcional, supera-se com uma boa dose de análise, retomando seu verdadeiro sentido e, como tudo parece indicar, seu verdadeiro objetivo: revelar a identidade de seu escritor. O quanto, sob o olhar médico, não poderíamos assimilar as perturbações apresentadas em seus contos com aqueles que Poe sofreu, após a morte de sua mulher? Assim, *patobiografia* e *patografia* se complementam e mais: o que não é possível diagnosticar no paciente pela análise de sua vida, torna-se possível por seus escritos, por sua obra. Por isso, Moreau (1894, p. 24) afirmou, categoricamente, que “não podemos negar que, sob o império de sua bebida favorita, Poe escreveu suas lúgubres novelas”. Se sua obra é uma consequência do álcool, ela também é a *chave* para o estado mórbido de seu autor.

Outro conto que Moreau analisa é “*Le démon de la perversité*”. Após longa reflexão, um condenado narra à história de seu crime. Após assassinar um idoso com uma vela envenenada para herdar sua herança, o assassino se beneficiou com o veredito do médico legista: “morte por visita de Deus”.¹⁵⁵ Entretanto, por mais que não houvesse uma única pista que pesasse sobre o assassino, a ponto de o mesmo declarar “estou salvo”, ainda assim recaía sobre o personagem uma vontade incontrolada – por um

¹⁵⁵ *Death of visitation of God* é uma expressão com que os médicos legistas, nos atestados de óbitos, registravam a morte natural.

instinto da perversidade ou por um demônio invisível que o impeliu? – de gritar seu crime. E assim o fez: “dizem que falei, que me exprimi muito distintamente, mas com uma energia excessiva e uma ardente precipitação, como se temesse ser interrompido antes de ter concluído as frases breves, mas de suma importância, que me entregavam ao carrasco e ao inferno” (POE, 1974, p. 57). Moreau, retomando essa narrativa de Poe, compara-a com um caso que ocorreu no Salpêtrière:

M^{me} S... entra ao Salpêtrière no decorrer do ano de 1874. Ela está tomada por uma sobre-excitabilidade nervosa excessiva que tornou seu internamento necessário. Há dois anos, M^{me} S... estava lendo distraidamente um jornal: seus olhos percorreram uma história de um cachorro raivoso. Num primeiro momento, ela não deu nenhuma atenção. Alguns meses se passaram, quando, sem saber o porquê, ela voltou a pensar nesse cachorro raivoso; pouco a pouco, a imagem desse animal a obsedou cada vez mais. E o que ela fez para expulsá-la? Foi tomada pela crença de que ela própria deveria se tornar raivosa. Seu distúrbio e sua angústia são extremos. É verdade que ela buscou “se entender”, que buscou se tranquilizar. Nem ela mesma, nem as pessoas das quais partilharam de suas absurdas crenças, conseguiriam lhe restituir a tranquilidade. Então, essas são as reclamações incessantes, lamentações tais que a família decidiu se separar dela e lhe dar os cuidados (MOREAU, 1894, p. 20).

A comparação de Moreau se baseia na gênese da *ideia fixa*, esta que, se a princípio se apresenta vaga e furtiva, termina por impor uma energia ao espírito subjugado. Isso significa que tanto no caso factual quanto no caso fictício – leia-se, literário –, o diagnóstico é o mesmo: ambos participavam de uma predisposição hereditária que, por um descompasso cotidiano, gerou essa *ideia fixa* tanto na M^{me} S... como no personagem do conto. Nota-se que a escrita literária serve também para dar veracidade, para a ciência médica, ao diagnóstico real. Ao encontrarmos, nos escritos de Poe, a obcecada perseguição por seus fantasmas, como não poderíamos encontrá-la na vida real? A escrita ganha uma grande relevância para o diagnóstico.

Partindo de ideia de similitude entre a vida e a escrita, Moreau de Tours, depois de analisar “*Le démon de la perversité*” e “*William Wilson*”, acrescenta que se deve fazer o mesmo com toda a obra de Poe, para mostrar o grau de exaltação de suas faculdades intelectuais e afetivas, pois

a cada página, encontramos fatos análogos àqueles que assinalamos; cada página virada é marcada pela mais franca neuropatia. [...] Poe foi louco à forma dos dipsomaníacos, por intermitência. *Afetado pelo delírio, ele compôs*

histórias aterrorizadoras, se lançando no horrível por amor ao horrível, no grotesco por amor ao grotesco (MOREAU, 1894, p. 25, *grifos nosso*).¹⁵⁶

Em suma, observa-se a relação entre vida e escrita – mesmo em outras formas de expressão, como no desenho ou na pintura – encontra-se na ciência psiquiátrica como um grandioso mecanismo para diagnosticar a doença e para capturar o indivíduo. Não podemos estranhar que esse momento impõe também, à obra, o sentido desejado. Os tratados médicos sobre o gênio (artístico e filosófico) “nascem”, ao mesmo tempo, como a verdade da obra e a obra – reserva inesgotável de sentido – como a verdade da vida, naquilo que ela tem de mórbida. As questões relativas ao valor estético se mostram aqui marginais: alguma menção aqui ou ali para, em seguida, ser superada no caminho da loucura. Não queremos dizer, com isso, que a escrita não participa da vida, mas seria muito árido afirmar – tanto para a vida quanto para a escrita – que ambas se resumem em uma identidade perfeita, o absoluto da identidade.

A partir dos textos de Marcé e Trélat, a psiquiatra se utilizará cada vez mais de análises *patobiográficas* e *patográficas* para apreender determinados indivíduos para o bem social. A vida de artista, marginal desde o fim do século XVIII, será agora um dos grandes alvos dessas análises psiquiátricas. As *patográficas* e *patobiográficas*, como as de Moreau, visam estabelecer o nocivo vínculo entre a vida e a escrita: escrita que não só espelha a vida, mas que manifesta a verdade que a própria vida oculta. Se aparentemente existe um descompasso entre a vida e a escrita (se a vida oculta algo que encontramos na escrita ou vice-versa), rapidamente é superado pela análise médica. Moreau encontrou nos escritos de Poe uma manifestação límpida do caráter de seu autor: em larga medida, só podemos entender seu estudo sobre Poe se não separarmos a vida subversiva e etílica de Poe de seus escritos, também subversivos e etílicos. Escrita e vida se conjugam na loucura, e se a vida, em alguns casos, não consegue ser decifrada exclusivamente pela biografia do indivíduo, consegue-se por seus escritos. Na verdade, a insistência de Moreau é em mostrar que tanto a escrita quanto a vida de Poe estão desregradas por seu alcoolismo, num paroxismo no qual loucura e razão não deixam de se autoreferir.

Uma semiologia científica dos escritos dos loucos foi muito frequente no século XIX. Forma primeira e, talvez, mais potente, de abranger e capturar escritores: a escrita,

¹⁵⁶ Esse final grifado é uma paráfrase do texto de Baudelaire (1869, p. 30), logicamente tirada de seu contexto e não devidamente citada: “o próprio ardor com o qual ele se lança no grotesco por amor ao grotesco e no horrível por amor ao horrível, serve-me para verificar a sinceridade de sua obra e o acordo do homem com o poeta”.

para os alienistas, é a expressão materializada de uma subjetividade difícil de captar. Não poderíamos supor que aquilo que torna um homem, aos olhos da sociedade, gênio, ou seja, sua produção estética materializada – o livro, a obra, o quadro, o desenho, etc. – seria a grande fortuna da psiquiatria? Sua forma de adentrar-se na mente dos grandes homens e destituí-los de sua alta posição do passado? De decifrar a escrita que espelha a vida? Não bastou a psiquiatria capturar o criminoso e o louco, foi necessário abranger ainda mais seu campo de ação, foi necessário mostrar que as duas pontas – do idiota ao gênio – participam da mesma predisposição hereditária. Não há fortuna nisso, apenas doença. Ser um gênio é apenas a outra ponta da idiotia. Suas raízes são as mesmas. Um mero acaso hereditário – pensando aqui na hereditariedade transformada – gera um indivíduo gênio ou idiota: o indivíduo já tem sua linha genética traçada, o gênio ainda permanece inato, mas, agora, ele só precisa de “um empurrãozinho” para manifestar essa sobre-excitação que revelará sua genialidade ou, o que é a mesma coisa, sua loucura. Isso não pode ser menosprezado, já que o próprio Moreau afirmou que a irmã mais nova de Poe, Rosalie, apresentava traços de idiotia. De um mesmo casal foi possível gerar um gênio e um idiota: a gênese do gênio está traçada e sua vizinhança classificatória determinada.

2.3.3 Baudelaire, leitor de Poe

O curioso da análise de Moreau de Tours sobre o conto “*Le démon de la perversité*” é que ela se restringe apenas a uma parte da narrativa, posterior ao assassinado, e não se pauta nas interessantes reflexões que o antecede, feitas pelo personagem principal. Será oportuno retomá-las para mostrar como Poe elaborou uma severa crítica às ciências do homem, dentre elas, a própria psiquiatria. Poe inicia seu conto afirmando que a frenologia, assim como outras ciências, omitiu uma das faculdades essenciais da alma humana e, “por pura arrogância da razão”, fez os homens desdenharem e se esquecerem de um sentimento primordial, irreduzível e radical, o *primum mobile*, a *perversidade*: “não sentíamos necessidade de constatar esse impulso, essa propensão” (POE, 1974, p. 49). E, por essa razão, os homens nunca conseguiram entender o que representa esse *impulso* para as coisas humanas.

O narrador acusa a frenologia, assim como várias ciências, de metafísicas, uma vez que são planejadas *a priori* e, como é próprio do homem lógico, de ditar os

objetivos que pertenciam a Deus.¹⁵⁷ Evidencia-se aqui uma crítica à forma como as ciências – assim como aos sistemas metafísicos – estabelecem sistemas *a priori* sobre a natureza humana. Tais sistemas se justificam, pois, acredita-se que eles desvendam a verdadeira natureza das coisas e, portanto, agem como um verdadeiro Deus, como se assim as concebesse. Partindo desse *a priori*, os homens são enquadrados num rol de “verdadeiras faculdades”, seja positivamente, caso correspondam às limitações do próprio saber, ou negativamente, caso não correspondam às suas expectativas, sendo tratados como puras anomalias: “a indução *a posteriori* teria conduzido a frenologia a admitir como princípio primitivo e inato à ação humana, um não sei quê de paradoxal que podemos chamar de *perversidade*” (POE, 1974, p. 51). Esta seria um móbile sem motivo, uma ação motivada por um princípio incompreensível ou “podemos modificar a proposição ao dizer que, sob sua influência, nos agimos pelo motivo que *não deveríamos*” (POE, 1974, p. 51). Essa contradição da *perversidade*, entendida como “uma razão muito desarrazoada”, torna-se, para o narrador, irresistível ao homem, visto que “esta tendência acabrunhante de fazer o mal por amor ao mal não admite nenhuma análise, nenhuma resolução de elementos ulteriores. É um movimento radical, primitivo – elementar” (POE, 1974, p. 51). Poe argumenta que quando o homem, em várias ocasiões, persiste em realizar atos que sabe que não deveria, esta conduta é, justamente, oposta àquela caracterização de *combatividade* feita pela frenologia. A *combatividade* tem por princípio a necessidade de autodefesa do organismo e, por isso, seria a nossa salvaguarda contra a injustiça. De seu princípio resulta o bem-estar humano, que desejamos. Por isso, o desejo de bem-estar deve ser excitado, concomitantemente, com qualquer princípio que seja uma modificação da combatividade. No esforço de mostrar a falsidade dessa ideia, Poe determina a *perversidade*, não como o desejo de bem-estar não excitado, mas como o aparecimento, no sujeito, de um sentimento completamente contraditório.¹⁵⁸

O saber frenológico não é capaz de explicar, segundo Poe, essa contradição que impera no desejo de *perversidade* que, através de suas fórmulas pré-definidas,

¹⁵⁷ O que pode ser estendida à ciência psiquiátrica.

¹⁵⁸ Baudelaire (1974, p. 29) comenta sobre esse instinto de perversidade em Poe: “Mas eis algo de suma importância: notamos que esse autor, produto de um século orgulho de si mesmo, filho de uma nação mais orgulhosa de si mesma que qualquer outra, viu claramente quando afirmou serenamente a perversidade natural do homem. Há no homem, diz ele, uma força misteriosa cuja a filosofia moderna não quer perceber; e, no entanto, sem essa força inominada, sem essa tendência primordial, várias ações humanas permanecerão inexplicadas, inexplicáveis. Essas ações só atraem *porque* são más, perigosas; elas possuem a atração de redemoinho. Essa força primitiva, irresistível, é a Perversidade natural que faz com que o homem seja, sem cessar ou às vezes, homicida e suicida, assassino e carrasco”.

interpretam o homem de maneira muito limitada. Esse é um dos motivos de Poe qualificar o saber frenológico como um “sofisma”.¹⁵⁹ Para esclarecermos essa crítica que Poe se dirige à frenologia, basta retomarmos ao texto de Lélut, *Qu'est-ce que la phrénologie?*, no qual encontramos caracterizados, segundo Gall e Spurzheim, os pais da frenologia, um rol de instintos primordiais – pertencentes a todos os homens e animais. Dois desses instintos encontram referência direta no texto de Poe, o *instinto da propagação* (ou *amatividade*) e o *instinto de autodefesa* (ou *combatividade*). O primeiro visa a conservação da espécie e se encontra representado, ordinariamente, pela necessidade e pela paixão ao amor (em todos seus aspectos, graus e diferenças); o segundo é caracterizado pelo amor ao combate, pelo sentimento de coragem, visando a conservação e a defesa do próprio indivíduo e é representado pela ideia de coragem.¹⁶⁰

Poe, ao definir a *perversidade* como um instinto primordial ao homem, vai contra a noção de *amatividade* e *combatividade*, que compreendem a primazia, no sujeito, desses instintos de conservação e autodefesa. Isso quer dizer que, para o autor americano, o homem, em sua constituição primordial, carrega consigo o instinto de perversidade como algo iminentemente normal. Há momentos em que a teoria frenológica não consegue explicar as ações humanas, a não ser de modo negativo, ou seja, se o homem agiu contra seu instinto de *combatividade*, como não caracterizá-lo como um doente? É dessa fórmula fácil – e dialética – que Poe (1974, p. 53-54) quer se distanciar ao esclarecer, por uma hipótese imaginativa, o que entende por *instinto de perversidade*:

Estamos à borda dum precipício. Olhamos o abismo – e nos vem o mal-estar e a vertigem. Nosso primeiro movimento é recuar longe do perigo. Inexplicavelmente ficamos. Pouco a pouco, o nosso mal-estar, a nossa vertigem, o nosso horror se confundem numa nuvem de sensações indefiníveis. Gradualmente e imperceptivelmente, essa nuvem toma forma, como a fumaça da garrafa donde surgiu o gênio de *As mil e uma noites*. Mas nossa nuvem, à borda do precipício, ergue-se, tomando uma forma cada vez mais palpável, mais terrível que qualquer gênio ou qualquer demônio de fábulas. Entretanto, não é senão um pensamento, mas um pensamento terrível que nos gela até a medula dos ossos, e nos penetra ferozmente nas delícias de

¹⁵⁹ Sofisma, uma vez que a frenologia quer resguardar a natureza da injustiça. O fato é que, por esse viés, Poe estaria também a criticar aquele antigo problema em que a filosofia, como também a religião, se depararam e tentaram responder: “porque os justos são infelizes e os injustos felizes”. Problema que se apresenta no livro de Jó e que grandes representantes da filosofia tentaram dar conta: de Platão a Kant, e para além.

¹⁶⁰ Outros instintos que ainda fazem parte desse rol são: *O amor pela progenitura* ou pelas crianças, ou *filogenitura*; a *habitatividade*; o *sentimento de apego*, de amizade, ou de *afeiçãoabilidade*; o *instinto carniceiro*, o sentimento de morte, a *destrutividade*; o *instinto de esperteza*, o amor ao *secreto*, a *secretabilidade*; o *instinto da propriedade*; o sentimento de *construção* ou *mecânica*, a *construtividade*. Sobre as definições desses instintos, cf. LÉLUT, 1937, p. 191-192.

seu horror. É, simplesmente, essa ideia: quais seriam nossas sensações durante o mergulho precipitado de uma queda de tal altura? E esta queda – este aniquilamento vertiginoso – pelo simples motivo que envolve a mais espantosa, a mais odiosa de todas as espantosas e odiosas imagens da morte e de sofrimento que jamais se apresentam à nossa imaginação – por essa simples razão, nos a desejamos mais ardentemente. E se nosso julgamento nos desvia violentamente da borda do precipício, *é por esse motivo* que nos aproximamos mais impetuosamente dela. Não há na natureza paixão mais diabolicamente impaciente como daquele que, tremendo à beira do precipício, sonha em se jogar. Deter-se, um instante que seja, em qualquer concessão a essa ideia é estar inevitavelmente perdido, pois a reflexão nos ordena que fuçamos e, por isso mesmo, *não podemos fazê-lo*. Se não houver um braço amigo para nos deter, ou se formos incapazes, com súbito esforço, de recuar à beira do abismo, nos atiraremos e estaremos aniquilados.

Examinando ações análogas, descobriremos que elas resultam unicamente do espírito da *perversidade*. Nós a cometemos simplesmente porque sentimos *que não deveríamos fazê-lo*. Além, ou por trás disso, não há princípio inteligível, e nós poderíamos, na verdade, considerar que essa perversidade como uma instigação direta do demônio, se não soubéssemos, realmente, que esse princípio opera em apoio ao bem.

Para Poe, o *instinto da perversidade* age no indivíduo, não como uma anomalia, mas participando, como outras faculdades, da própria constituição normal do sujeito. Perversidade que não é provocada por um demônio exterior ou por uma anomalia cerebral, diversamente, é um instinto elementar que naturalmente participa das contradições da existência. Eis, nesse momento, o ponto forte da reflexão: Poe percebe que a saúde da existência não é harmoniosa e a perversidade não é resultado da imoralidade do indivíduo, mas algo natural. Longe das promessas de “um corpo saudável” e uma “sociedade harmônica” – o grande *marketing* científico –, Poe se agarra à ideia de que a existência em si mesma engendra contradições, fato observável nas próprias faculdades naturais do homem, como é o caso da perversidade. As reflexões realizadas em “*Le démon de la perversité*” descaracterizam o entendimento da loucura pela *perversidade* e, ao mesmo tempo, dirigem duras críticas à frenologia e aos demais “homens racionais e lógicos” que interpretam o homem a partir de seus sistemas *a priori*, bom e harmonioso.

Evidentemente, Moreau de Tours não era um frenólogo, como também discordaria das reflexões feitas por Poe, porém, como alerta Jean-Claude Beaune (1983, p. 227), a psiquiatra do século XIX irá se influenciar muito pelas teorias de Gall. É o momento em que as “causas de predisposição” (como hereditariedade e patologia somática) sobrepõem-se sobre as causas morais, através da dimensão fisiológica e da expressão patológica. Por exemplo, Broussais e, mais tarde Moreau, localizaram a loucura em uma irritação gastrointestinal: “a frenologia é útil e conveniente, mesmo à

distância dos sistemas ultrapassados de Gall”.¹⁶¹ Diferentemente das teorias de Pinel e Esquirol que se apoiavam nas causas morais, a loucura em Moreau se encontra nessa linha das causas orgânicas, já trabalhadas pela frenologia.

Embora isso não seja suficiente para declararmos que Moreau agiu por vingança ou má fé, o que se evidencia é a distância de olhares – entre o olhar médico e o estético. Essa distância se torna mais notável quando Moreau, em seu artigo, utiliza-se de Baudelaire: ora para se opor a ele, ora para afirmar como são insatisfatórias suas argumentações, ora para se apropriar de um trecho do texto do poeta para confirmar sua própria análise. Ousamos dizer que essa oscilação ocorre por uma indefinição, por parte do próprio psiquiatra, entre o fascínio pela poesia de Baudelaire e, ao mesmo tempo, por seu olhar firme e frio de cientista (que compreenderia, assim como Poe, Baudelaire como um doente). Ou, nas palavras do próprio Baudelaire (1869, p. 30) sobre as obras de Poe: “no seio desta literatura onde o ar é rarefeito, o espírito pode provar uma vaga angústia, esse medo rápido em lágrimas e esse desconforto do coração que habita os lugares imensos e singulares. Mas a admiração é mais forte e, além disso, a arte é tão grande!”. O que parece marcar o olhar psiquiátrico de meados do século XIX é esse profundo paradoxo que não pode deixar de afirmar, ao mesmo tempo, que o gênio era um doente e, ainda assim, grandioso – que o momento mais alto da expressão humana não passa de uma anomalia.

Não teria Moreau, com seu olhar gélido, ficado, inconfessadamente, desconcertado com o riso aberrante de Poe? Aquele mesmo riso que nos dá testemunho Baudelaire? Concomitantemente, fascinado pela genialidade e horrorizado pela angustia que, ao folhear os escritos do autor americano, lhe trouxe momentos de desrazão. Através de seu *a priori* científico, só foi possível um diagnóstico: Edgar Allan Poe era um neurótico.

Como sublinhou Poe, em “*Le démon de la perversité*”, e como, evidentemente, encontramos caracterizado nesse pequeno relato de Baudelaire (1869, p. 3) que segue, o artista é diagnosticado pelos alienistas antes mesmo de passar por qualquer triagem, cuja marca indelével carrega acima de seus olhos:

¹⁶¹ Não estamos tentando forçar aqui uma aproximação entre Moreau de Tours e a frenologia. Como sabermos, a revolução de 1848 (ou primavera dos povos) selou o fracasso do projeto social da frenologia (sobre isso, cf. o artigo de Marc Renneville, “De la régénération à la dégénérescence : la science de l’homme face à 1848”. In: *Revue d’histoire du XIXe siècle*, Tome 15, 1997). Entretanto, se a frenologia como um saber autônomo caiu em descrédito, sua permanência dentro do discurso degeneracionista foi muito forte, como em Lombroso. Não obstante, o que importa aqui é que a crítica de Poe ultrapassa os limites da frenologia, atingindo as ciências humanas em geral.

Nesses últimos tempos, um infeliz foi levado perante nossos tribunais, cuja testa foi ilustrada por uma rara e singular tatuagem: *sem sorte!* Levava, assim, acima de seus olhos, a etiqueta de sua vida – como um livro leva seu título – e o interrogatório provou que o bizarro rótulo era cruelmente verídico. Há, na história literária, destinos análogos, verdadeiras condenações – homens que levam a palavra *guignon* [azar] escrita em caracteres misteriosos nas dobras sinuosas de sua testa.

Como gado marcado com ferro em brasa, o gênio porta, no século XIX, essa cicatriz na pele. Embora isso represente a situação dos artistas modernos (os malditos), o poeta francês tem em mente, especialmente, Poe. Se Baudelaire (1869, p. 11) afirmou que Poe criou estranhas narrativas, foi unicamente para ressaltar que essas “estranhas composições parecem ter sido criadas para nos demonstrar que a estranheza é parte integrante do belo”. Talvez seja essa aproximação entre o estranho e o belo que cause grande desconforto para uma sociedade presa em uma tradição estética clássica, para uma sociedade que espera de seu artista uma arte pedagógica, que fortifique a consciência, aperfeiçoe a moral e demonstre sua utilidade e das coisas sobre qual versa; ao contrário, Baudelaire pensa, acompanhando Poe, que a poesia não tem outro objeto a não ser ela mesma:

Não quero dizer que a poesia não enobreça a moral, entenda bem, que seu resultado final não seja de elevar o homem acima do nível dos interesses vulgares; isso seria, evidentemente, um absurdo. Digo que, se o poeta perseguiu uma meta moral, diminuiu sua força poética. E não será imprudente apostar que sua obra será ruim. A poesia não pode, sob pena de morte ou desfalecimento, assemelhar-se à ciência ou à moral; ela não tem a verdade por objeto, apenas tem a si mesma. Os modos de demonstração da verdade são outros e estão em outros lugares. A verdade não tem nada a ver com canções. Tudo o que faz o encanto, a graça, o irresistível de uma canção tiraria da verdade sua autoridade e seu poder. Frio, calmo, impassível, o humor demonstrativo rejeita os diamantes e as flores da musa; ele é, pois, o inverso absoluto do humor poético (BAUDELAIRE, 1974, p. 42-43)

Baudelaire apresenta, assim, uma incompatibilidade entre a arte e a ciência e entre a arte e a própria sociedade, ao ponto de declarar não saber por que o poeta é um “*genus irritabile vatum*”. Essa compreensão da arte – como algo efetivamente moderno – coloca em questão o ser da arte e, ao fazê-lo, questiona a própria existência do artista. Isso significa também dizer que o artista, ao colocar a si mesmo em questão – lembremo-nos da indissociabilidade entre arte e vida, ou da *vida de artista* – afirma-se longe das imóveis estruturas psicológicas. E, então, o gênio representa o escândalo da própria vida. No momento em que a obra se desdobra sobre si mesma, como quer Poe e

Baudelaire – com mais intensidade em Mallarmé e, depois, em Blanchot – e, ao mesmo tempo, no momento em que a obra é a experiência vivida do poeta, então se cria uma subjetividade completamente estrangeira ao exercício da razão, da moral e de si mesma como identidade absoluta. Essa vida que a sociedade dificilmente suporta entre seus pares, o que leva propriamente a sua captura pelo olhar psiquiátrico. O próprio Poe detectou essa captura, a ponto de acusar a frenologia de moldar um determinado tipo de homem longe dessa “perversidade natural”. Mesmo levando em consideração que Baudelaire (1869, p. 31) compreende que todos os personagens de Poe, ou antes, o personagem de Poe, como sendo “o próprio Poe”, isso em nada aproxima o discurso psiquiátrico da observação do poeta. Sem dúvida, Baudelaire compreende Poe como o próprio vitalismo de sua escrita, enquanto a psiquiatria considerada sua existência de difícil assimilação, e suas múltiplas idiossincrasias, tão estranhas ao meio social e tão necessárias ao espaço literário, só poderiam ser caso psiquiátrico.

Entre o discurso psiquiátrico e o discurso estético existe um descompasso, em que causas e consequências não apontam para a mesma direção. Baudelaire percorre – diferentemente de uma análise orgânica – uma análise social, descrevendo como se estabeleceu, na modernidade, um ambiente hostil ao poeta (em sua condição solitária) e, como, desde a revolução industrial, da glorificação das ciências, da exaltação da moral e do olhar voltado unicamente para o progresso, criou-se uma sólida ideia de *utilidade*: a ideia mais adversa à arte, pelo menos em seu paradigma moderno. Nesse cenário, gera-se, para o poeta, um espetáculo cuja condição do artista, seu caráter, sua honra, sua existência, mesmo sua morte, é exposta à difamação, à calúnia e à inveja – vingança de uma mediocridade burguesa? Não importa, o fato é que, mesmo em seu funeral, Poe não saiu ileso dessa dramatização:

Esses espetáculos não são novos. É raro que um sepultamento frio e ilustre não seja um encontro de escândalos. Além disso, a sociedade não gosta desses infelizes raivosos [...]. Quem não se lembra das declamações parisienses em torno da morte de Balzac que, no entanto, morreu corretamente? [...] Entre a numerosa enumeração dos *direitos do homem* que a sabedoria do século XIX retoma tão frequente e tão complacente, duas importantes coisas foram esquecidas: o direito de se contradizer e o direito de se *ir embora*. Mas a *sociedade* olha para aquele que vai como um insolente; ela voluntariamente castigaria certos corpos fúnebres, como esse infeliz soldado, atingido de vampirismo, a quem a visão de um cadáver exasperava até o furor. (BAUDELAIRE, 1869, p. 16)

Como alerta Baudelaire, Poe morreu como viveu. Sua vida, seus costumes, suas maneiras e sua existência física, apareciam, que nem em seus contos, como algo

tenebroso e brilhante. Sendo um homem singular, seduziu e foi odiado. Um homem solitário que acusou o sistema social de contraditório e de farsante, que se viu, desde criança, como deslocado da vida social e que encontrou na bebida a volúpia do esquecimento. Baudelaire desconfia da explicação de que Poe, para fugir das dores familiares, da miséria, dos rancores literários, teria se refugiado na embriaguez como em “uma sepultura preparatória” e, embora essa explicação possa parecer sensata, seria insuficiente por sua “deplorável simplicidade”. Dessa desconfiança de Baudelaire, segue o diagnóstico de que a embriaguez de Poe não é um simples caso patológico, mas um “meio mnemônico”, “um método de trabalho”, enérgico e mortal, sem dúvida, mas adequado à sua natureza apaixonada. Ainda segundo o poeta, Poe bebia como um literato minucioso e nunca pôde renunciar ao álcool, pois o conduzia a reencontrar as visões que teria se deparado em “uma tempestade” anterior. Para reabilitar esses velhos conhecimentos, Poe “pegou o caminho mais perigoso, porém, o mais direto. Uma parte do que hoje faz nosso gozo é o que o matou” (BAUDELAIRE, 1869, p. 28).

É enorme o abismo que separa o diagnóstico do médico e do poeta. Seria o caso de lembrar as palavras de Foucault (2001, I, p. 230), quando escreve que entre o discurso artístico e o discurso psicológico, “apesar da identidade de um conteúdo sempre reversível de um ao outro e para cada um demonstrativo, são, sem dúvida, de uma profunda incompatibilidade” e, por isso, dificilmente se reduzirá a distância entre eles. Isso se torna evidente no confronto das palavras de Moreau e de Baudelaire.

O fato é que, mesmo um leitor desatento, não conseguiria deixar de identificar a proximidade que os separa: no artigo “*Edgar Pöe, étude de psychologie morbide*”, a forma como Moreau descreve a vida de Poe é inconfessadamente próxima daquela de Baudelaire, em “*Edgar Allan Poe sa vie et ses œuvres*”. Arriscamos dizer que a grande referência de Moreau, para escrever o seu texto sobre Poe, foi Baudelaire, pois, em muitos momentos, o parafraseou. Entretanto, por mais que os eventos narrados sejam os mesmos, por mais que os dois textos se abram para uma linguagem comparativamente próxima, o sentido que ambos conferem ao “caso” Poe é antagônico. O registro médico e o registro poético estão, assim, nessa aproximação que os separa. E o que se acarreta, através de cada registro, não é apenas um sentido diverso sobre determinado objeto, é, antes, a dificuldade de definição sobre esse “algo”. O que é a experiência para um, é a doença para outro; o que é a vida para um, é objeto de estudo para outro. O que nos resta? A obra, que carrega essa reserva de sentido logo tragada num vazio que a desvia. Mas o império do olhar médico se sobressai em uma sociedade que encontra na ciência

um substituo transcendental: o trabalho feito pelo artista é agora destituído e entregue a uma origem orgânica que se chama predisposição. Essa é geradora de fenômenos, como a genialidade e a idiotia, que, numa agitação do sistema nervoso – e no cérebro em particular – encontra aí sua origem. Origem orgânica, anômala, que gera uma literatura da decadência. Mas qual é a distância entre aquela decadência interpretada por Nietzsche e Baudelaire e essa, por Moreau?

Ao encontramos na análise de Moreau sobre Poe a conjugação de sua predisposição hereditária com as linhas degeneracionistas, cabe agora compreender como estas impulsionaram a relação entre loucura e gênio. Morel e Magnan serão os precursores das teorias da degenerescência e, como veremos, embora não tenham um tratado específico sobre a genialidade, impulsionaram muitas pesquisas nesse campo. Por não versarem especificamente sobre o gênio, Morel e Magnan apresentam apenas uma ideia teórica do gênio, inserida na história maior dos degenerescentes. Por esse motivo, eles ganham sua relevância na linha histórica do gênio degenerescente, embora seus trabalhos tragam um hiato na utilização da *patografia* e da *patobiografia*, ferramentas extensamente utilizadas nos tratados psiquiátricos sobre a genialidade, de Lélut, Marcé, Trélat e, posteriormente, com maior popularidade, Lombroso e Nordau.

2.4 O GÊNIO DEGENERESCENTE

Não ignoro que exista, no espírito humano, uma tendência natural de participar amplamente da exceção, do desconhecido, do acaso, em explicações de fatos que não compreendemos à primeira vista. Mas a natureza jamais é, que eu saiba, irregular, instável ou ilógica em sua maneira de proceder, nem nas manifestações dos fenômenos naturais e, menos ainda, na evolução dos fenômenos anormais (MOREL, 1860, p. 516-517).

Como anunciado, não encontramos, em Bénédict Augustin Morel e Valentin Magnan, diferentemente de Moreau de Tours, uma longa reflexão sobre o gênio. Na verdade, pouco se ocuparam sobre esse assunto específico. Sabemos que o entendimento do gênio como um degenerado encontra difusão a partir de duas grandes obras, *L'uomo di genio*, de Cesare Lombroso, e *Entartung*, de Marx Nordau, que foram rapidamente traduzidas na França. Entretanto, pelo lugar que ocupam na literatura psiquiátrica do século XIX, é inegável a influência dos “pais da degenerescência” para uma percepção médica sobre a genialidade que, sem eles, ser-nos-ia impossível pensá-la. Por isso, ao final do presente ponto, por nem Morel e nem Magnan se debruçarem estritamente sobre a arte, iremos recorrer a Nordau, para mostrar como se compreende a relação entre obra e indivíduo dentro da teoria psiquiátrica, herdeira desses fundadores. No que se refere a estes, iremos retomar algumas principais características de ambos os autores e tentar “colher” aquilo que compreenderam por gênio degenerescente, em Morel, e degenerado superior, em Magnan. Logicamente, isso implica em reconstruir alguns dos principais postulados teóricos e doutrinadores do conceito de degeneração da espécie humana, proposto por Morel e sistematizado por Magnan.

2.4.1 Tipo normal de humanidade ou o homem primitivo

Quando surge o *Traité des dégénéréscentes physiques, intellectuelle et morales de l'espèce humaine*, em 1857, ele vem fazer frente tanto às ideias naturalistas que entendiam que o processo de degeneração se encontravam na causa climática,¹⁶² quanto

¹⁶² Os naturalistas do século XVIII – tendo como principais representantes Buffon (1707-1788) e Lamarck (1744-1829) – entendiam que a ideia de degeneração se referia a problemática das raças em sua vinculação com a temática climática. Desta forma, toda a questão da degeneração (da variabilidade das espécies e das raças, que geravam doenças patológicas, sejam mentais ou físicas) pautava-se numa explicação externa: a variação do clima seria a grande causadora de variações nos corpos. É com Cabanis, no final do século XVIII, que o conceito de degeneração associa-se a um novo olhar médico: “embora Cabanis retome os argumentos e as descrições de Buffon sobre os efeitos do clima sobre os corpos e os

à psiquiatria moral de Pinel e Esquirol, que diferencia os tipos de loucura pela sintomatologia,¹⁶³ e não pela etiologia, como pretende Morel.

Logo em seu prefácio, Morel (1857, p. VI-VIII) diagnostica a crescente onda de enfermidades que se alastra pelo globo: “A progressão incessante na Europa, não somente da alienação mental, mas de todos os estados anormais que estão em suas relações especiais com a existência do mal físico e do mal moral na humanidade é, também, um fato da natureza que chama minha atenção”. Para Morel, o aumento das enfermidades mentais, bem como um grande número de casos incuráveis, relaciona-se com a presença da degenerescência, constituindo assim um indiscutível e grave perigo (cf. HUERTAS, 1987). Assumindo a tradicional noção de transmissão hereditária das enfermidades mentais¹⁶⁴ e pautando-se na corrente do pensamento evolucionista,¹⁶⁵ Morel compreende que os transtornos psíquicos – as anomalias do comportamento humano – são a manifestação da constituição anormal do organismo, já que cada doença corresponde a uma manifestação concreta de uma lesão funcional e, portanto, Morel (1857, p. 47, *grifos do autor*) delimita o método que irá seguir para estudar as causas dos degenerescentes: “para classificar os seres degenerados em suas relações com a causa que os fez o que realmente são: *uma derivação doente do tipo normal de humanidade*”.

Assim, o psiquiatra entende que a constituição anormal se transmite hereditariamente e se encontra sempre sujeita à evolução progressiva, rumo à decadência. Para pensar o degenerescente, ou a linha evolutiva da doença na

hábitos morais de indivíduos e grupos, embora reitere as teses defendidas pela tradução hipocrática-galênica, particularmente a correlação entre características físicas e temperamentos, ele abandona as referências às características externas do corpo, como cor de pele, tipo de cabelo, altura, volume corporal, para se interrogar por aquilo que ocorre no interior do organismo” (CAPONI, 2012, p. 76).

¹⁶³ Como sabemos, Pinel compreendia a doença mental através da ideia de unicidade, embora esta se manifeste por sintomas diferentes, o que o leva à sua classificação: mania, melancolia, idiotismo e demência. O mesmo se passa com Esquirol, que ampliou esse quadro nosográfico: mania, tristeza, monomania, idiotismo e demência.

¹⁶⁴ Morel se orienta, principalmente, no livro *Traité de l'hérédité naturelle*, de 1847-50, de Prosper Lucas. Huertas (cf. 1987, p. 32) já havia nos alertado para a enorme influência que P. Lucas exerceu sobre Morel, dando-lhe argumentos para desenvolver sua ideia de transmissão hereditária das alienações mentais em famílias condenadas a degeneração. Morel chega a estruturar sua concepção de *degenerados* como *variedades mórbidas da hereditariedade dissimilar* através da aproximação do conceito antropológico e filosófico de Buffon de *degeneração* e da chamada *hereditariedade dissimilar* de Lucas.

¹⁶⁵ A publicação de *On the origin of species*, de Darwin, é de 1859. Como sabemos, a publicação do *Traité des dégénéscences...* e do *Traité des maladies mentales...* são de 1857 e 1860, respectivamente. Ou seja, é muito provável que Morel, ao redigir suas duas grandes obras, não tenha chegado a conhecer a teoria da evolução formulada por Darwin, diferentemente de Magnan. Todavia, como nota Ackerknecht (1962, p. 87), a obra de Morel “apareceu quase simultaneamente com o darwinismo e, ao unir-se com este sob um denominador comum, logrou alcançar uma popularidade inaudita tanto entre os psiquiatras como em todos os estratos sociais”.

humanidade, Morel pressupôs, *a priori*, o seu conceito metafísico de “tipo normal da humanidade”. Esse conceito provém de sua forte convicção religiosa, que não compreende o homem nem como “produto do acaso”, nem como “a manifestação última de pretendidas transformações” do “tipo primitivo” (MOREL, 1857, p. 2), ao contrário, “trata-se do sujeito primitivo, criado por Deus para perpetuar a espécie humana de maneira sempre idêntica” (CAPONI, 2012, p. 85).

Essa forma de análise, claramente, não é uma inovação de Morel. A relação entre degeneração¹⁶⁶ e homem primitivo se encontrava muito viva nas literaturas bíblicas do final do século XVIII e início do XIX. Estas retomam a ideia do pecado original e como, a partir de então, o homem e seus descendentes perderam aquela perfeição original concedida por Deus.¹⁶⁷ Temos, como exemplo – para ficarmos apenas em um –, Chateaubriand (1802, I, p. 121) que, em *Génie du christianisme*, de 1802, escreveu que podemos tirar da ordem do universo “uma prova nova de nossa degeneração primitiva”. Para explicar essa nova prova, o autor compreende que o universo e a natureza – mesmo o reino animal – participam de uma ordenação perfeita, tendo como única exceção o ser humano. É neste que encontramos uma dissimetria com as leis gerais e particulares que regem o universo. Isso porque o homem é contraditório em si mesmo, sempre apresentando um embate entre entendimento e desejo, entre razão e coração. O homem primitivo, ou seja, Adão, foi constituído de acordos, entre si e os outros seres. Isso para não destruir a natureza harmônica que reinava. Adão foi o mais perfeito dos homens porque soube equilibrar a parte pensante e a parte desejan-te. Por

¹⁶⁶ A relação entre as noções de degeneração e degenerescência são ambíguas. Buffon é um dos primeiros a usar o termo degeneração. Por esse termo, Buffon (1766, t. XIV, p. 311) buscou, em sua *Histoire naturelle*, de 1766, dar uma explicação sobre as variações da espécie humana: “Assim que o homem começou a se mudar do Céu, se disseminando de climas em climas, sua natureza sofreu alterações: elas são leves em regiões temperadas, que assumimos como vizinha do lugar de sua origem: mas elas aumentam na medida em que eles se afastam. E quando, após séculos passados, os continentes se cruzaram e gerações já *degeneradas*, por influência de diferentes terras, queriam se estabelecer em climas extremos [...]. As mudanças tornaram-se tão grandes e tão sensíveis, que há motivos para acreditar que o Negro, o Lapão e o Branco, formam espécies diferentes. Se, de um lado, asseguramos que há apenas um único Homem da criação, do outro, que o Branco, o Lapão e o Negro são tão dissemelhantes uns dos outros”. O *topos* da degeneração, mais tarde chamado de degenerescência, irá então se alastrar pela literatura médica do século XIX, para explicar, de diferentes formas, o domínio psicológico e moral do indivíduo.

¹⁶⁷ Fato interessante é que se busca interpretar a história da humanidade da forma diversa daquela de Hegel ou de Comte, por exemplo. A perfeição – ou o aperfeiçoamento – não se encontra no final da história, mas em seu começo, no próprio homem primitivo. O que se instaura, depois do pecado original, é de degradação – ou degenerescência – do homem, um afastamento progressivo da perfeição original. Em alguns, como em Chateaubriand, se dá pela ordem moral; sem levar em conta a teoria cristã, Rousseau também trabalha a ideia do bom selvagem e como, a partir das instituições e do próprio Estado, o homem foi se corrompendo, teoria oposta a de Hobbes; em outros, como Buffon, se dá por causas exteriores, como as climáticas, e outros, ainda, como o próprio Morel, encontramos as causas orgânicas como causadoras da degenerescência.

consequente, Adão, em um momento de reflexão, teria concluído, segundo Chateaubriand, que o homem poderia destruir a harmonia de seu ser de duas formas: pelo desejo de amar ou pelo desejo de saber. Entretanto, o próprio Adão procurou conhecer o universo e, “tocando a árvore das ciências, ele admitiu, em seu entendimento, um razão fortemente luminosa. O instante de equilíbrio se rompeu, a confusão tomou o homem” (CHATEAUBRIAND, 1802, I, p.125). Desde então, o homem não é verdadeiramente o homem primitivo, já que contradiz a natureza: “desregra quando tudo é regrado, duplica quando tudo é simples, misterioso, mutável, inexplicável, é visivelmente nesse estado de coisas que um acidente perturbou: é um palácio desmoronado e reconstruído com suas ruínas” (CHATEAUBRIAND, 1802, I, p. 124). A degeneração primitiva, segundo Chateaubriand, é colocada no terreno moral, e não físico, uma vez que o autor tinha como objeto denunciar a decadência moral da civilização.

Por sua vez, Morel, baseando-se no *Gênesis*, defende a tese de um tipo primitivo como “obra prima” e “resumo da criação” e, derivando desse tipo, é que advém a degenerescência:

A existência de um tipo primitivo que o espírito humano tem prazer em constituir em seu pensamento como a obra-prima e a síntese da criação, é outro fato tão conforme nossas crenças, que a ideia de uma degenerescência em nossa natureza é inseparável da ideia de uma derivação desse tipo primitivo, que reafirma, em si mesmo, os elementos da continuidade da espécie (MOREL, 1857, p. 1-2).

Morel, ao pressupor um estado primitivo ideal, também presume, por derivação e variação, o estado degenerescente. Como comenta Huertas (1987, p. 23), “esta ‘variedade’ corresponde a uma ‘degradação’, já que qualquer variação do ‘tipo primitivo perfeito’ não pode ir mais senão a um estado ‘menos perfeito’: todo ‘desvio’ é, forçosamente, uma degradação, uma degeneração”. A partir desses pressupostos antropológicos, o psiquiatra considera que o homem atual nada mais é do que um desvio desse tipo primitivo e esse desvio implica, em si mesmo, a ideia de degeneração: se a história do homem pode ser considerada a história de seu progresso, agora, torna-se história de sua degradação.

Trabalhando o antagonismo entre os seres inertes (ou ser primitivo) e os seres vivos, Morel coloca em questão o fato inerente entre ser vivo e doença. Nesse sentido, ele acompanha Jean-Paul Tessier que, em seu *Études de médecine générale*, adota uma

posição contrária à de M. Bernard que atribuiu um caráter negativo à doença, cogitando a existência de um estado saudável pleno. Esse posicionamento de Bernard teve respaldo, para Tessier, na doutrina de Hipócrates, que compreende que a saúde é naturalmente perfeita, uma vez que a natureza sabe tudo e faz tudo perfeitamente. Há também uma doutrina contrária, em Demócrito, que afirma que a saúde não existe e que o homem só é doente, desde seu nascimento. Destarte, Tessier (1855, p. 38) parte de uma reflexão intermediária entre esses dois extremos:

Homo natus de muliere, brevi vivens tempore, multis adimpletur miseriis.
Isso quer dizer que a saúde para o homem, nascido da mulher, é compatível com uma variedade de misérias. Esta opinião intermediária é a que me filio, porque ela é a verdadeira e porque as outras duas são exageradas e falsas frente à experiência. [...] Aos olhos dos médicos, a saúde perfeita não existe; o estado de saúde só é um bem relativo. Tal é a doutrina mais geralmente admitida.

Ao se filiar à opinião de Tessier, Morel então concebe o estado de saúde apenas como um estado metafísico e, assim como o autor de *Études de médecine générale*, admite o antagonismo entre os seres inertes e os seres vivos, para então pensar em como o estado mórbido se desenvolve tanto em sua degradação natural da espécie humana, quanto com o auxílio de eventualidades exteriores, como as instituições sociais e outras análogas.¹⁶⁸

O fato de Tessier afirmar que a saúde do homem, por ter sido gerado pela mulher, acarreta uma série de misérias, corrobora então com a posição que o próprio Morel defende: que a ideia de degeneração faz desaparecer a ideia de perfeição que encontrávamos nesse indivíduo primeiro, moldado pelo próprio Deus e, doravante, a causa principal desse “desvio” é o pecado original que converteu o homem perfeito e indestrutível num ser vulnerável:

O homem primitivo sofreu todas as consequências, e seus descendentes não puderam escapar nem à influência da hereditariedade, nem a todas as causas que, alterando sua saúde, tenderam cada vez mais a fazê-lo desviar do tipo primitivo.

Esses desvios trouxeram variações, das quais algumas constituíram raças capazes de se transmitir com uma característica típica especial; e outras

¹⁶⁸ Morel, acompanhando Tessier, afirma que a consideração da “imperfeição da saúde” é algo já comumente admitido. Isso já estava em Bichat, quando escreve: “Assim é o modo de existência de seres vivos, que tudo o que os rodeia tende incessantemente a destruí-los”, como também em filósofos como Rousseau e Condillac, que trabalha o antagonismo entre as instituições sociais e a natureza, e, em muitos outros, que admitem essa imperfeição exclusivamente pela degradação original da natureza (cf. MOREL, 1957, p. 3; TESSIER, 1855, p. 38). Lógico que ambos os autores, como já exposto, fazem uma mediação entre essas teorias.

criaram esses estados anormais nas diversas raças, que constituirão o objeto especial desses estudos e que designo pelo nome de degenerescências. Essas degenerescências também têm sua marca típica; elas distinguem-se umas das outras, pelo fato de que certas causas doentias que atingem profundamente o organismo produzem tal degenerescência com prioridade, ao invés de tal outra; elas formam grupos ou famílias que vão buscar seus elementos diferenciadores na própria natureza da causa que as produziu.

As degenerescências não podem, portanto, ser mais que o resultado de uma influência mórbida, seja de ordem física, seja de ordem moral e, como todos os estados doentios, têm suas características especiais e suas características gerais (MOREL, 1857, p. 4).

Desse primeiro desvio do homem primitivo, surgiram, pela hereditariedade, variações, que podem ser sintetizadas em duas raças: a que transmite uma característica especial e os degenerescentes. Dentre os degenerescentes, encontram-se variedades de classificações que, por sua vez, multiplicam-se, ampliando sua população. Certamente, se pensarmos este termos dentro da história mórbida da genialidade moderna, o artista vai figurar entre esta “raça” de indivíduos que traz a marca típica da degenerescência e, não é insignificante, que ainda vemos resistir, no século das ciências, a marca do mal. Afastados de Deus, daquele exemplo moral de homem ideal que foi Adão, os degenerescente em geral, e os artista em particular, irão, cientificamente, carregar a marca do mal. Esta perspectiva, que dá continuidade a um maniqueísmo moderno,¹⁶⁹ encontra no alienista seu grande salvador, e nos degenerescentes a besta perigosa.

Para Morel, a característica mais essencial das degenerescências é a transmissão hereditária que, em grande parte, explica esse estado mórbido em que a sociedade se encontra.¹⁷⁰ Portanto, é com um grande pessimismo biológico, amparado num substrato criacionista, que Morel (1857, p. 5) pôde afirmar que, desde o estado primitivo do homem até a sua contemporaneidade, “a humanidade só se encontrou preservada pelo próprio excesso de mal”, já que a espécie humana é definida como um desvio mórbido

¹⁶⁹ Sobre como esse maniqueísmo perdurou na modernidade francesa, principalmente pós revolução francesa de 1948, cf. Dolf Oehler, 1999, p. 31-53.

¹⁷⁰ “Diferentemente de Esquirol e Pinel”, escreve Caponi (2012, p. 90), “interessados na herança de patologias semelhantes, a preocupação de Morel estará na ‘herança dissimilar’ (CARTRON, 2000, p. 13). Para explicar a herança como causa da degeneração, Morel utiliza três noções fundamentais: a ‘predisposição’, as ‘causas predisponentes’, as ‘causas determinantes’. O processo se inicia, como explica Pinell (2006), com as causas predisponentes, isto é, com fatos morais ou físicos que podem provocar padecimentos mentais, os quais, ainda que pouco graves, necessariamente serão transmitidos aos descendentes. Este terão maior predisposição, para que se desencadeie uma doença nervosa ante a presença de uma causa determinante, que pode ser interna ou externa, física, social ou moral. Em presença dessa causa, necessariamente se produzirá uma doença mental severa que será, por sua vez, transmitida aos descendentes como uma predisposição hereditária. Esse processo de degeneração se manifestará de diferentes maneiras, embora com gravidade crescente, nas sucessivas gerações. Essa concepção não é idêntica à das teorias clássicas de herança por semelhança, porque o que se repete não é a mesma enfermidade, mas ciclos de predisposição e manifestações patológicas mais ou menos previsíveis, porém sempre mutáveis”.

desse primeiro estágio e, sucessivamente, vêm progredindo rumo à decadência: uma percepção catastrófica da loucura é, agora, articulada por Morel e, com a publicação da obra de Moreau de Tours, *La psychologie morbide*, colocou o gênio em evidência nessa história da degenerescência.

2.4.2 O degenerado superior

Um ano após a aparição da obra de Moreau de Tours, *La psychologie morbide*, publica-se, em 1860, o *Traité des maladies mentales*, de Morel. Acompanhando Moreau, Morel lança reflexões sobre a genialidade, compreendendo-a com a mesma origem que a loucura, acrescentando que essa origem é a própria degeneração. Dentre os degenerados, encontramos a categoria dos loucos hereditários, que apresentam atitudes especiais para os atos da imaginação. Predominam neles disposições artísticas que se configuram pela desordem geral das ideias e dos sentimentos, fenômeno também notável nos mais degenerescentes das loucuras hereditárias, como é, por exemplo, a imbecilidade.

Morel (1860, p. 582) ainda acrescenta que “certas atitudes intelectuais notáveis, que se observam nas *classes privilegiadas de loucuras hereditárias*, encontram-se, embora menores, em classes inferiores”, e, depois de percorrer um longo rol de classificações patológicas, do mais alto desenvolvimento intelectual até a imbecilidade, confirma que “são essas as variedades” que se propôs a “reunir sob o nome comum de *degenerescência*” (MOREL, 1860, 582-583). Sob este nome, forma-se uma grande família de indivíduos, conectando-se pela hereditariedade e possuindo características em comum em sua origem. Isso permite a Morel explicar, por exemplo, como podemos encontrar, na mesma família, um homem de gênio e um idiota, um alienado com excitação contínua e um hipocondríaco.

Sucedo da degenerescência uma multiplicidade mórbida do imprevisível. Pode nascer, em uma mesma família – ou seja, da mesma história biológica, mas devido a uma combinação diferente – tanto um grande criminoso como um cretino estéril. Isso é possível porque Morel pensa na herança dissimilar.¹⁷¹ Se a hereditariedade entra como o grande critério para Morel reunir uma multiplicidade de doenças, é peremptório que a existência da loucura não começa mais no indivíduo, em seus delírios, ela não é mais

¹⁷¹ Embora Morel também reconheça a degenerescência adquirida.

um evento que solapa a vida do sujeito, ao contrário, a loucura encontra sua verdade na história biológica que antecede o próprio louco. A loucura não introduz uma ruptura na história do sujeito, porém revela a continuidade de uma história decadente: “não há ruptura entre um antes e um depois, apenas germinação contínua” ou, ainda, encontramos em Morel uma “clínica retrospectiva que recusa, no estado de delírio, sua dimensão de acontecimento” (GROS, 1994, p. 118) para buscar na história biológica do indivíduo sua conclusão natural.¹⁷²

É através dessa herança dissimilar que será estudada a história da vida, ou a história patológica, dos indivíduos, de seus descendentes e ascendentes para, então, identificá-los, por essa etiologia, em qual classe classificatória pertencem. Esse método de uma “história decadente” sempre pressupõe que os degenerados estabelecem grupos (ou famílias) que apresentam elementos diferentes na natureza da causa que os geraram, isto é, uma derivação patológica do tipo normal de humanidade. Fonte comum, normativa, ideal, o plano metafísico entra como norma para o plano da imanência. No plano da imanência, há uma variedade que é necessária capturar numa classificação confiável e etiológica.¹⁷³

É com Magnan, por sua vez, que “uma ‘classe privilegiada de loucos’ chegará a e individualizar perfeitamente, mediante o curioso e sugestivo conceito de *degenerado superior*” (HUERTES, 1987, p. 154). Entretanto, diferentemente de Morel, o interesse que Magnan encontra na psiquiatria não é teórico nem especulativo, mas descritivo. Ou seja, Magnan se afasta das especulações metafísicas de Morel, trazendo um trabalho mais empírico e clínico e, portanto, não compartilhando, como seu mestre, das ideias de um tipo primitivo, normal, ou originário de humanidade:

É impossível, sabemos, conceber cientificamente um tipo perfeito à origem de nossa espécie. A antropologia nos mostra que a perfeição era a tensão em todas as espécies, que a perfectibilidade é uma qualidade de todo o ser que

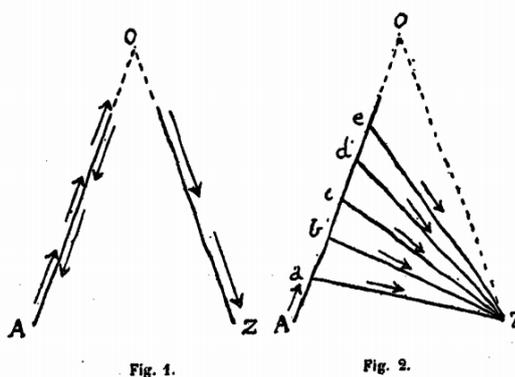
¹⁷² Em *Les anormaux*, especificamente em sua aula de 19 de março de 1975, Foucault chama a atenção para essa importante diferenciação entre uma psiquiatria moral – representada principalmente por Pinel e Esquirol – que entendia a doença como um acontecimento no organismo, o que levava a uma modificação no mesmo e, por outro lado, uma psiquiatria – tal como em Morel e Magnan – dos estados patológicos, onde se institui uma ideia de “estado permanente” da doença. Ou, nas palavras do próprio Foucault (1999, p. 281-282): “está-se substituindo uma psiquiatria dos processos patológicos, que são instauradores de descontinuidades, por uma psiquiatria do estado permanente, um estado permanente que garante um estatuto definitivo aberrante”.

¹⁷³ Como nos alerta Caponi (2012, p. 92), “ao mesmo tempo em que as explicações etiológicas permitem definir classes de degeneração de acordo com lesões internas e predisposições hereditárias, possibilitam criar categorias de indivíduos cujas semelhanças externas podem servir como indicadores de diferentes tipos de degeneração. Morel chama essas características de *cachet typique*, ou *stigmata*. São marcas, ou signos, de degeneração que caracterizam as diferentes famílias e grupos de degenerados”.

evolui normalmente. É, pois, em oposição à origem das espécies que precisamos buscar o tipo ideal, é em seu fim, supondo que nenhum obstáculo não se imponha antes em seu caminho, a saber, a realização regular dos atos que tem por objeto assegurar sua conservação presente e futura: nutrição e reprodução (MAGNAN; LEGRAIN, 1895, p. 75).

É inútil insistir na inspiração darwinista dessa posição. É completamente factível supor que Morel não teve acesso a *On the origin of species*, publicada em 1859.¹⁷⁴ Entretanto, Magnan “incorpora ao conceito de degeneração conteúdos darwinistas que o permite enunciar uma teoria mais sólida e mais ‘científica’” (HUERTAS, 1987, p. 51). Diferentemente de Morel que pensa num ideal primitivo, para Magnan e Legrain, os conceitos de *ideal* e *perfeição* não são conceitos absolutos, mas se encontram em relação constante aos estágios evolutivos posteriores e anteriores e, sob essa perspectiva, os autores compreendem a degeneração como um movimento de sucessão do um estado mais perfeito a um menos perfeito, este, produzido por causas que contrariam o duplo movimento natural do ser, sua própria conversação e de sua espécie.

Qualquer que tenham sido os ancestrais geradores, a degenerescência existe devido a influências nocivas que os autores denominam como degeneradoras [*dégénératrices*], de maneira que um indivíduo nasce diferente de seus ancestrais mais imediatos e caracteriza-se, levando em consideração sua descendência, por “uma progressiva inferioridade psicofísica”. Sob essa perspectiva, o homem não é um “anjo caído” e condenado pelo castigo divino. O sistema de Magnan e Legrain (1895, p. 77) é figurado do seguinte modo:



Como podemos observar, A é considerado a época da aparição do homem, ou seja, são primatas que não alcançaram ainda quaisquer níveis aceitáveis de inteligência,

¹⁷⁴ Cf. nota 165.

cultura ou organização. Entretanto, pelo estágio evolutivo que se encontram, eles são tipos completamente normais entre si. Doravante, a espécie evolui em direção ao ponto O, adquirindo, paulatinamente, graus cada vez maiores de “perfeição” (o ponto O é sempre fictício, pois representa o último estágio da evolução). Porém, em determinado momento do percurso dessa evolução, a degeneração debuta sobre o homem, causando obstáculos em seu caminho ascendente (a, b, c, d, e, etc., figura 2) e dando lugar ao sujeito degenerado. Este sujeito retroage, então, a uma situação (ponto Z) “simétrica” ao homem primitivo (ponto A), embora não comparável, uma vez que o estágio inicial da humanidade é considerado, como já alertamos, um estado normal, e não um estado *anormal* ou patológico, como encontramos no ponto Z.

É a partir dessas considerações que decorre a seguinte definição de degeneração, por Magnan e Legrain (1895, p. 79):

O degenerescente é o estado patológico do ser que, comparativamente aos seus geradores mais imediatos, é constitucionalmente enfraquecido em sua resistência psicofísica e somente realiza incompletamente as condições biológicas da luta hereditária para a vida. Esse enfraquecimento que se traduz por estigmas permanentes é essencialmente progressivo, excetuando regeneração intercorrente; quando este falta, resulta-se mais ou menos rapidamente o aniquilamento da espécie.

Definição já encontrada em Morel: o estado patológico é o progressivo agravamento, de geração em geração, das patologias de origem, que são motivadas pelas causas *dégénératrices*, até os últimos representantes de uma família de degenerados cujos atributos mais graves são o *déficit* mental e a esterilidade. A rigor, isso resulta numa incapacidade de adaptação ao meio, levando a morte individual de seus membros e a desaparecimento do grupo familiar.

Magnan e Legrain compreendem o degenerado como um doente desde sua origem, qualificando seu estado pelo termo *desequilibrado*. O que caracteriza o degenerado, o que há de comum entre as diversidades classificatórias sobre a doença – do idiota ao gênio –, é o desequilíbrio. Entretanto, se todos os degenerados apresentam essa mesma característica, isso não quer dizer que eles sejam iguais, ao contrário, eles diferem e ganham sua identidade pelo grau de desequilíbrio que corresponde com seu grau de decadência:

Nenhum degenerado se parece absolutamente com outro, ao menos em aparência: pois todos são, portanto, desequilibrados em diversos graus, a saber, os doentes se ligam entre eles em um mesmo distúrbio elementar. É

forçosamente necessário indicar que o grau de desequilíbrio corresponde a um mesmo grau de decadência na ordem degenerativa. Esse grau de decadência está, ele próprio, em exata relação com a intensidade dos fatores da degenerescência. [...] só existe entre um doente e outro uma diferença de grau, pois, no fundo, apesar das diferenças exteriores, todos os fenômenos observados se reduzem a uma causa e a um mecanismo da mesma natureza (MAGNAN; LEGRAIN, 1895, p. 103-104).

O degenerado pertence a uma mesma família que é múltipla. Desse conjunto advém uma pluralidade de sintomas que permitem estabelecer um infundável quadro nosográfico. Este infundável quadro pode ser ampliado pela intensidade dos fatores degeneradores, pelos graus de desequilíbrio. Entre essa imensidade patológica, foquemos, nesse momento, nas manifestações sintomáticas da inteligência, que são separadas por três grupos gerais: *os desequilibrados da inteligência*, que apresentam uma grande pobreza intelectual (por sua vez, essa pobreza apresenta graus que correspondem, cada um, a um tipo particular de doença, começando pelos idiotas que não apresentam nada de intelectual, pois são seres instintivos); os segundos são classificados como os *fracos de espírito*, os *estúpidos*, os *atrasados*, onde encontramos uma inteligência desenvolvida, embora desigual e incompleta (variam dos estúpidos mais inferiores ou *imbecis*, que carregam uma inteligência mínima, aos estúpidos superiores, que oferecem ponderadas ilusões da inteligência, embora mostre uma insuficiência sempre que emitem julgamentos ou conclusões); e, por fim, temos a categoria que Magnan e Legrain (1895, p. 106-107) classificaram como *degenerados superiores*:

Acima do simples espírito, estabelece esse desequilibrado que qualificamos pelo nome de *degenerado superior*. Neste, as faculdades, ditas superiores do espírito, adquirem um grande desenvolvimento; mas as múltiplas bizarrices de adaptação dessas faculdades revelam, ao mesmo tempo de seu desenvolvimento muito irregular, uma variável desordem funcional. Pode-se dizer que esse degenerado possui os elementos necessários para tornar-se um ser ponderado, se lhe fosse possível dirigir constantemente seu pensamento e seus atos para um fim adequado.

O *degenerado superior*, embora apresente um grande desenvolvimento de suas faculdades intelectuais, não dirige nem seus pensamentos e nem seus atos para fins morais ou adequados à sociedade. Entretanto, o desequilíbrio não se situa somente na relação do indivíduo com a realidade exterior, mas se instaura na relação de si consigo próprio, como uma antítese ou uma identidade múltipla: há, no degenerado superior, “um contraste perpétuo entre o valor real de suas atitudes nativas e sua impotência, não

menos original, de tirar proveito disso; os pensamentos e os atos estão em constante antítese; o homem de ontem não é aquele de amanhã” (MAGNAN; LEGRAIN, 1895, p. 107). O que se ansiaria de um gênio (normal ou saudável, caso nossa imaginação nos permita pensar diante desse saber psiquiátrico) – e talvez seja esse o *a priori* que todo psiquiatra supõe – é uma certa regularidade subjetiva que entre em consonância com os valores comuns, intersubjetivos, para contribuir para a construção moral e social. Sob essa dialética, espera-se, esperançosamente, um artista com uma linear identidade: regularidade em obediência às regras, às condutas, às falas, aos atos e ao pensar, a todas as disciplinas que regulam e conduzem a vida do homem moderno. Não obstante, o que encontramos nos artistas degenerados é justamente a subversão dessas disciplinas, a falta de lógica, um embaralhamento da sequência de ideias e, por isso, mesmo um grande raciocínio, o mais irreprovável, pode levar às ações incoerentes.

Para os psiquiatras, a exuberância de algumas faculdades é suscitada pela perda do juízo mental e, em virtude dessa perda que leva à exuberância, é que encontramos o gênio:

Sabemos e acreditamos ver, muitas vezes erroneamente, nas manifestações geniais do espírito, uma prova do desequilíbrio. De fato, frequentemente encontramos uma extraordinária fecundidade da imaginação, porém, não menos frequente, ela coexiste com as concepções de uma estreiteza surpreendente. Ao lado das ideias transcendentais, vemos preocupações ínfimas; as teorias morais mais quintessenciais e mais sinceras contrastam com atos de indelicadeza. O artista arruína suas obras por suas concepções incoerentes e impróprias; o poeta prostitui seu talento em objetos sem valor. Enfim, como o estúpido, o degenerado superior não é desequilibrado senão na inteligência, em outros territórios participa a desordem. O doente pode, então, perder seu poder de controle e de regularização sobre seus sentimentos, afeições, inclinações, tornando-os exuberantes. Apesar de seu desenvolvimento intelectual, o doente pode ser jogado à suas paixões, a seus impulsos instintivos mais grosseiros que ele não pode controlar e que lhe dá toda a aparência de imortalidade (MAGNAN; LEGRAIN, 1895, p. 108).

Esses traços gerais sobre o degenerado superior demonstram a idiosincrasia do artista moderno. Por mais grandiosas que as obras desses degenerados possam aparentar, não há como não tomá-las como fruto de uma doença uma vez que perdem todo controle e regularização de suas paixões e inclinações e se pautam em “objetos sem valor” ou, ainda, em “concepções incoerentes”. O discurso de Magnan e Legrain reforçam o caminho da moderna psiquiatria em retirar da obra de arte seu valor, já que o artista prostitui seu talento em coisas ociosas. Mas diferentemente da época de Hegel e Pinel, o que se coloca por trás dessa desvalorização do artista e sua obra pela doença, é

a periculosidade do artista, alinhada à história da degenerescência. Dando seguimento às reflexões sobre o gênio superior em Maignan e Legrain, o dr. Régis situa esses degenerados numa zona fronteira:

Os *desequilibrados* formam, por assim dizer, a transição entre o estado normal e o estado patológico. Essas são as verdadeiras fronteiras onde vivem os indivíduos inteligentes, por vezes, mesmo brilhantes, mas incompletos e portadores de uma tara que se traduz por um defeito de harmonia e ponderação entre as diversas faculdades e as diversas inclinações (RÉGIS, 1914, p. 481).

Estando em transição, o degenerado superior não se encontra nem completamente no estado normal nem no patológico,¹⁷⁵ mas no interstício de tais estados, o que leva a uma impossibilidade de *ser* devido à desarmonia¹⁷⁶ que reina em sua própria subjetividade. É devido ao desequilíbrio, causado pela desarmonia interior, que se gera uma dualidade no próprio diagnóstico: se eles se apresentam como criativos, inteligentes e profundamente dotados, é devido a um revés de suas taras profundas. Mais uma vez o artista se encontra nesse *entre-lugar*, todavia, diferente do momento anterior (em que se encontrava sem qualquer participação nas relações sociais ou nas estruturas do pensamento racional), essa nova zona fronteira é resultado da complexidade da psiquiatria em superar a dicotomia entre razão e loucura. Mais uma vez o artista se torna, para o pensamento, um nó górdio, em que a razão tem que admitir sua não genialidade, pois esta pertence à loucura. Não é curioso, na história Ocidental moderna, que a história da genialidade esteja ligada à loucura e não à razão? E, portanto, que a história da genialidade moderna esteja ligada à decadência do próprio homem? E não sua superação?

Continuando com a definição de Régis sobre os homens de gênio, encontramos, em *Précis de psychiatrie*, os primeiros anos de vida desses indivíduos especialmente marcados por uma “completa desarmonia”. O médico afirma que, desde a infância, os desequilibrados, ou degenerados superiores, são notáveis por sua precocidade, pela facilidade em apreender e compreender e, ao mesmo tempo, apresentam caprichos, obstinação, instintos cruéis, acesso de cólera impulsiva e violenta. Na puberdade, manifestam enxaquecas, nevralgias, distúrbios neuropáticos, muitas vezes acompanhados de crises passageiras de excitação ou depressão, como também certas

¹⁷⁵ Felix Voisin fala de degenerados parciais.

¹⁷⁶ Régis (cf. 1914, p. 482) define desarmonia como características anormais por um conjunto de lacunas e excessos nos elementos psíquicos.

tendências psíquicas ou passionais, como misticismo, onanismo, tentativa de ações brilhantes, vagas aspirações sexuais, entre outras.

Doravante, é na idade adulta que o desequilíbrio se evidencia intensamente e acentuadamente:

Tornando-se homens, são seres complexos, heterogêneos, formados por elementos desproporcionais, de qualidades e defeitos contraditórios, por um lado, bem dotados, por outro, insuficientes. Na ordem intelectual, possuem, algumas vezes, um alto grau nas faculdades de imaginação, de invenção e de expressão, isto é, os dons da palavra, das artes, da poesia. O que lhes faltam de maneira mais ou menos completa é o julgamento, a retidão do espírito e, sobretudo, a continuidade, a lógica, a unidade da direção nas produções intelectuais e nos atos da vida. Resulta que, a despeito de suas qualidades frequentemente superiores, esses indivíduos são incapazes de se conduzir de uma maneira razoável, de seguir regularmente o exercício de uma profissão que parece bem abaixo de suas capacidades, de vigiar seus interesses e os de sua família, de fazer prosperar seus negócios, de conduzir a educação de seus filhos (RÉGIS, 1914, p. 482).¹⁷⁷

Disso resulta um constante contraste entre suas faculdades e suas inclinações, apresentando lacunas entre seus juízos morais e intelectuais, sendo impulsivos, obsessivos, instáveis. Todavia, esses degenerados superiores, por apresentarem uma capacidade intelectual elevada, acabam atraindo a admiração do público que não convive com eles. Enquanto o público os exalta como gênios e homens superiores, segundo Régis (1914, p. 483), os mais próximos “veem seus defeitos, suas incapacidades, as más inclinações: eles não são somente as testemunhas, mas as vítimas”. Esta observação de Régis é importante, pois é como se ela justificasse por que pessoas dotadas de instabilidade, na condição de artistas, fascinam o público, embora não seu círculo íntimo. Os mais próximos são os primeiros a serem vítimas dos artistas, em razão de sua heterogeneidade que reina na subjetividade, é que eles são imprevistos e perigosos: “é quase desnecessário dizer que os desequilibrados são, em suma, simples anormais, vivem fora da vida de todos, ao menos que eles não venham a ser atingidos acidentalmente por um acesso de loucura ou por uma crise impulsiva que os conduz a asilos ou aos tribunais” (RÉGIS, 1914, p. 484-485).

A partir de Pinel e Esquirol, a psiquiatria moral aceitava o paradoxo entre razão e loucura ou, como já indicamos nas palavras de Hegel, uma “contradição na razão ainda presente”, mesmo que seja pra superar a loucura pela terapêutica da razão. Por sua

¹⁷⁷ O próprio André Breton, que leu com muito entusiasmo o dr. Régis, chega a reproduzir esse parágrafo que citamos. Como esclarece Margaret Bonnet, “golpeado pela noção de ‘desarmonia’, Breton recopia várias páginas, para Fraenkel, da descrição que dá Régis de desarmonias, como quadro extremo de sua própria instabilidade e de suas contradições” (cf. <http://entretenir.free.fr/breton3.html#frappe>).

vez, nas teorias da degenerescência, o *degenerado superior* carrega um desequilíbrio das faculdades e das tendências, o que significa dizer que ele traz, *a priori*, uma congênita má formação das fontes do espírito. A desarmonia significa, portanto, uma poderosa manifestação racional que fica a serviço dos desejos depravados, dos profundos defeitos de ordem moral, das bizarrices dos atos, das idiossincrasias do pensamento. Toda uma racionalidade que serve unicamente aos desejos mais pervertidos e viciosos da subjetividade do louco ou, como escreve Gros (1997, p. 122), “o degenerado superior é um raciocinador vicioso. [...] pode-se ser muito sábio, mas degenera se o bom senso falta, manifesta, inegavelmente, um poder de raciocinar, mas se mostra surdo para o sentido moral”.

Se as teorias degeneracionistas foram imediatamente assimiladas em sua época, as teorias de Morel e Magnan foram rapidamente direcionadas para o gênio, uma vez que este foi visto como um perigo social. Não é para menos que, no livro *L' uomo di genio*, de Lombroso, e, em especial, em *Entartung*, de Nordau, vemos o artista como um perigo que conduz a humanidade para seu fim. Ambos os autores irão aprofundar as pesquisas degeneracionistas, tomando agora por objeto o artista e sua obra. E, novamente, vemos a utilização da *patografia* e *patobiografia* nas análises psiquiátricas. Todavia, enganam-se aqueles que pensam que apenas os artistas “mais subversivos” da lei moral e a obra mais crítica dos valores morais e dos limites científicos, foram capturados por esses discursos. Mesmo os artistas que alinharam seu pensamento ao psiquiátrico positivista, não se encontraram a salvo do olhar médico, sobre sua existência e sua atividade.

2.4.3 Zola, a objetividade subjetiva

O curioso é que as teorias da degenerescência se adentram com tal força no imaginário da segunda metade do século XIX que vários literatos – lembrando que os artistas são um dos principais alvos dos psiquiatras degeneracionistas, junto com os criminosos e os loucos – utilizaram-se da terminologia científica para compor suas obras. Entre esses autores, encontramos Honoré Balzac, Eugène Sue, d'Annunzio, Émile Zola, entre outros. Isso levou Scipio Siguele (1911, p. 150) a observar que

A literatura contemporânea não é, com efeito, mais que uma vasta clínica. [...] Tanto no teatro como no livro, já não respiramos o ar são e oxigenado

das grandes alturas morais; vivemos na mefítica atmosfera da planície sentimental, no ambiente afumarado e ensurdecedor das grandes cidades onde o homem, longe de ser senhor de suas ações, é escravo da atmosfera que o rodeia, onde impera como soberana a degenerescência, essa triste palavra niveladora com a qual os sábios tratam de explicar e os artistas tratam de representar as baixeiras e as infâmias de nossa época tumultuosa e velhaca.

Para Siguele – ilustre sociólogo italiano e admirador de Lombroso e Nordau –, a época em que a arte trazia “personagens heroicos” que transbordavam de grandes valores morais ficou no passado. Agora a arte só é o testemunho das “baixeiras e velhacarias de uma época”. Isso, para o autor, não quer dizer que a literatura mudou seu escopo, ela sempre foi o diagnóstico de sua época, isto é, ela nada mais é do que o espelhamento da própria sociedade: a literatura é a imagem da sociedade. Entretanto, por mais que as flores não possam fazer a primavera – como em Guy de Maupassant¹⁷⁸ – elas não deixam de ter influência sobre a estação: “a sociedade se converte, com frequência, em um reflexo mais ou menos consciente da literatura” (SIGUELE, 1911, p. 199). Siguele, ao entender uma influência recíproca entre a realidade social e a experiência artística, vai contra a teoria de Herbert Spencer (1880, p. 34) que, em *The study of sociology*, compreende que “a gênese de um grande homem depende de uma longa série de influências complexas que produziu a corrida em que ele aparece e o estado social em que essa raça tem crescido lentamente [...]. Antes que ele possa refazer sua sociedade, sua sociedade que o refaz”.

Ao contrário, para Siguele, estabelece-se – levando em consideração que o gênio não é simplesmente passivo frente ao seu meio social – uma relação de troca entre arte e realidade e, diante disso, podemos pensar em duas conclusões que se filiam: 1) todas as obras que apresentam conteúdos subversivos, afastando-se assim dos bons costumes, devem ser cesuradas ou algo pior; 2) sendo o artista também fruto de sua época, ele não somente espelha, através de sua obra, uma sociedade doente, mas a si mesmo, já que pertence a essa sociedade que descreve morbidamente: um doente que faz obras doentes sobre uma sociedade doente onde vive. Tirar o papel ativo, como fez Spencer, dos homens de gênio, significaria mantê-los esquecidos para uma ciência com fins regenerativos: sem qualquer dano ou perigo social, como justificar toda uma ciência que

¹⁷⁸ Como escreve Guy de Maupassant (*apud* SIGUELE, 1911, p. 197): “não é a literatura que exerce influência nos costumes, mas estes sobre aquela. Os livros são os indicadores do nosso estado moral, como as flores são o anúncio da primavera. Dizer que os livros fazem os costumes, equivaleria a assegurar que são as flores quem determinam o aparecimento da primavera”.

visa capturar seus artistas? Assim o gênio degenerescente é ativo pelo dano que ele pode causar, e não é simplesmente o resultado de seu meio.

E, diante do exposto, os casos mais curiosos talvez sejam daqueles artistas que empreguem toda uma terminologia médica e científica em sua literatura e, mesmo assim, são tomados como degenerescente nos tratados psiquiátricos, como é o caso do naturalista Émile Zola.

Como sabemos, a herança biológica é o fio condutor do ciclo literário escrito por Zola, que leva o nome de *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, composto de 20 volumes, publicados entre os anos de 1871 e 1893.¹⁷⁹ Do primeiro ao último volume, narra-se a história de uma família ao longo de cinco gerações. Como escrevem Huertas e Perset (1985, p. 135), “Zola elabora a árvore genealógica da família protagonista que será modificada e completada à medida que a série progride e onde anotarà cuidadosamente os caracteres herdados de todos os seus membros, respeitando sempre os modos de transmissão hereditária proposto por Prosper Lucas”. Zola incorpora, em sua literatura, as teorias da psiquiatria positivista.

A empresa de analisar as 20 novelas é enorme, por isso, nesse momento, apenas nos contentaremos em mostrar o paradoxal encontro entre literatura e medicina através dos comentários de Nordau, ao invés de uma análise detida dos romances de Zola. Isso para tentar demonstrar que, por mais que as literaturas se influenciaram da terminologia científica positivista, entrando em concordância com todo seu aparato discursivo, isso não foi suficiente para os tratados psiquiátricos – por mais que reconheçam essa influência positivamente – deixarem de diagnosticar esses autores como degenerescentes.¹⁸⁰

Nordau, inicialmente, mostra que a definição de obra apaga a ideia de que existe uma obra naturalista ou realista sobre o mundo¹⁸¹, isso porque as obras de arte – mesmo

¹⁷⁹ Seguem os nomes e as datas de publicações das novelas: *La Fortune des Rougon* (1871); *La Curée* (1872); *Le Ventre de Paris* (1873); *La Conquête de Plassans* (1874); *La Faute de l'abbé Mouret* (1875); *Son Excellence Eugène Rougon* (1876); *L'Assommoir* (1877); *Une page d'amour* (1878); *Nana* (1880); *Pot-Bouille* (1882); *Au Bonheur des Dames* (1883); *La Joie de vivre* (1884); *Germinal* (1885); *L'Œuvre* (1886); *La Terre* (1887); *Le Rêve* (1888); *La Bête humaine* (1890); *L'Argent* (1891); *La Débâcle* (1892); *Le Docteur Pascal* (1893).

¹⁸⁰ Essa influência da medicina na literatura encontra seu reconhecimento em vários autores e, para sintetizá-los, podemos lembrar o que Siguele (1911, p. 157) escreve sobre *Les Rougon-Macquart*: “o quadro exato, objetivo e completo em todas suas infinitas formas”. Entretanto, é em Nordau que encontramos um grande esforço em demonstrar que Zola foi um louco e um degenerado.

¹⁸¹ Nordau pensa o naturalismo como uma substituição do realismo. Ambos se opõem ao romantismo subjetivo e acreditam que expressam a objetividade exterior (tese que Nordau contesta, afirmando que

as que se afirmam realistas – não são a representação objetiva do mundo, mas o espelho da própria alma do artista:¹⁸²

Uma obra de arte jamais é um documento no sentido em que os fanfarrões naturalistas compreendem, isto é, uma representação objetiva sobre fatos exteriores; porém, ela é sempre a confissão de seu autor. Ela revela, conscientemente ou inconscientemente, sua maneira de sentir e pensar; ela descobre suas emoções e mostra aquelas representações de sua consciência e são, à disposição da emoção, ávida de expressão. Ela não é um espelho do mundo, mas um espelho da alma do artista (NORDAU, 1897, II, p. 415).

Seguindo a linha *patográfica*, Nordau toma a obra de arte como o reflexo do sentimento do artista, conscientemente ou não, ou seja, como meio perfeito para se adentrar a subjetividade de seu autor.¹⁸³ Poderíamos mesmo dizer, a partir dessa perspectiva, que o artista, ao intitular-se realista ou naturalista, já traz traços mórbidos, pois acredita descrever os fatos quando só representa a si mesmo (seus sentimentos e suas percepções mais íntimas), através de sua escrita confessional.¹⁸⁴ É desta forma que a obra de arte desvela a doença do artista. Por mais realista que o artista se denomine, a única coisa objetiva em sua obra é sua nítida subjetividade desviante.

Isso acarreta que se Zola fala de um “romance experimental”, esse experimento em nada se filia ao experimento científico. Não existe objetividade no “experimento” de Zola, segundo Nordau, mas apenas imaginação. É por isso que seus romances se distanciam completamente da ciência e da experimentação e, como é comum a “todos os degenerados, o Sr. Zola é também completamente estranho ao mundo” (NORDAU, 1897, II, p. 440). Nordau vai destruindo, passo a passo, toda a literatura de Zola, mais um ataque pessoal do que um comprometimento de entender o movimento naturalista.

esses artistas não atingem, em momento nenhum, a imparcialidade, porém caem na subjetividade, isto é, todos são românticos). Assim, para o Nordau (1897, II, p. 441), Zola nunca inventou nada, ou melhor, “a única coisa que inventou foi a palavra ‘naturalismo’, substituindo a palavra ‘realismo’, até então unicamente empregado, e a palavra ‘romance experimental’, que não significa absolutamente nada, mas possui um pequeno gosto picante de ciência que o público de Zola sentiu como um tempero agradável”.

¹⁸² Para Nordau, a descrição puramente objetiva das coisas somente pertence à ciência.

¹⁸³ Nem mesmo a pintura e a escultura, que podem ser consideradas as artes imitativas *par excellence*, são capazes, para Nordau (1897, II, p. 415-416), de fazer uma reprodução fiel da realidade: “Um pintor ou um escultor não pode nunca ter a ideia de se colocar frente ao fenômeno e de o reproduzi-lo sem escolhas, sem acentuações e sem supressões. O por que o faria? Se ele imita um aspecto, é evidente que alguma nesse aspecto o favoreceu ou lhe agradou – uma harmonia de cores, um efeito de luz ou uma linha de movimento. Involuntariamente ele acentua e coloca em relevo o traço que lhe inspirou o desejo de imitar o aspecto em questão e sua obra, conseqüentemente, não representa mais o fenômeno tal como ele realmente é, mas tal como o viu; a obra só será, pois, o testemunho de sua emoção, e não a imagem de um fenômeno”. Desta forma se consegue abarcar todos os tipos de artistas dentro do discurso psiquiátrico, mesmo “no realismo verdadeiro”, acrescenta Nordau (1897, II, p. 416), “a imitação inteiramente objetiva do fenômeno é limitada pela própria natureza das belas artes”, a saber, à subjetividade do artista.

¹⁸⁴ Queira ele ou não, é sempre confessional. É basicamente esse pressuposto que possibilitou toda uma patografia das obras literárias, como vimos Moreau de Tours escrever sobre Allan Poe.

Prefere encontrar em Zola alguém que simplesmente olha para dentro, para seu “eu”, sem comprometimento nenhum com a natureza ou a realidade. Talvez porque isso seja coisa exclusiva de cientista, como ele? O fato é que, para Nordau (1897, II, p. 453-454),

O Sr. Émile Zola e seu naturalismo são o equivalente francês de nosso Schopenhauer e de seu pessimismo filosófico. Isso responde a tudo o que sabemos das leis do pensamento, que o naturalismo só caminha em um mundo de brutalidade, infâmia, feiura e corrupção. [...] Os romances do Sr. Zola não provam que as coisas do mundo sejam mal organizadas, mas que o sistema nervoso do Sr. Zola é doente.

Para provar essa enfermidade nervosa, Nordau acredita fornecer dados objetivos sobre Zola, caracterizando-o como um degenerado superior.¹⁸⁵ Aplicando a *patografia*, o psiquiatra afirma que Zola nutre grande inclinação por coisas sujas, fenômenos bem comum em doentes, utilizando-se, como que por necessidade, de expressões sujas que chegam ao ponto de se relacionar às fezes. Além disso, todos seus romances seriam marcados pelo sintoma da psicopatia sexual, uma vez que sua consciência foi carregada de imagens de luxúria, de bestialidade, de passividade, de ataques contra a natureza e de toda a espécie de aberrações que demonstram a conexão simétrica entre a obra e seu autor, como é o caso, lembra Nordau (1897, II, p. 456), quando Zola escreve “a visão da roupa da mulher lhe traz uma excitação particular, e ele jamais pode falar sem revelar, pelas cores emocionais de sua descrição, que as representações dessa ordem são nele voluptuosamente acentuadas”, visão comum nos degenerados afetados por psicopatia sexual.¹⁸⁶ Outro curioso exemplo é a questão olfativa,¹⁸⁷ que Nordau, ao retomar várias passagens do romance dos romances de Zola, para demonstrar a predominância doentia das sensações do odor e uma perversão do sentido olfativo, cujos piores odores lhe são

¹⁸⁵ Sobre esse diagnóstico, Huertas (1987, p. 165) esclarece que “o fim social e a denúncia do naturalismo requer a abordagem de situações limite nas quais a ‘sociedade’ era parte integrante e insubstituível de sua própria essência. Por outro lado, o emprego estético desse ‘vocabulário proibido’ foi utilizado por numerosos escritores posteriores sem que, claramente, com a mudança paulatina de mentalidade, eles foram taxados de loucos ou degenerados”. O interessante observar que esses vocábulos sujos apenas são proferidos, nas novelas de Zola, por personagens com uma baixa condição social. Por outro lado, personagens burgueses que, devido a uma cuidadosa educação e uma hipocrisia moral, não usam palavras de baixo calão. Isso é concorde, nos parece, a tentativa, por parte do Zola, de tentar descrever objetivamente o contexto social de sua época, tese, como vimos, que Nordau - hipocritamente? – descarta.

¹⁸⁶ Krafft-Ebing e Lombroso, com frequência, escreveram como os degenerados com psicopatia sexual são afetados pela roupa feminina.

¹⁸⁷ A relação de como a sensações olfativas afetam a vida sexual pode ser conferido na *Psychopathia sexualis* – texto que Nordau tem amplo conhecimento. Apenas para ilustrarmos essa relação, Krafft-Ebing (1894, p. 26) escreve que “dentro dos limites fisiológicos”, o que significa dizer, dentro dos limites da vida saudável, “as percepções auditivas e olfativas jogam, mas um papel muito subordinado. As condições patológicas desses últimos tem uma influência muito determinante na indução sexual”.

perfeitamente agradáveis e sensualmente excitantes, como é o caso das excreções humanas.

Todos esses sintomas, clareado pelas análises patográficas, levou Nordau à conclusão de que Zola não imita a natureza, como a ciência, mas cria seus personagens neuropáticos a partir de sua própria doença. Esse deslocamento, essencial para a psiquiatria, é a chave para determinar a subjetividade doente do autor e desqualificar as obras de arte: sendo a escrita literária exclusivamente confessional, a obra nada mais faz do que revelar os distúrbios interiores daquele que a escreveu. Da forma como Nordau compreende, o único que não praticaria a escrita confessional seria o *homo scientificum*, ou seja, ele próprio e seus confrades, já que seriam os únicos que conseguiriam escrever objetivamente, em uma linguagem exterior e imparcial e, por isso, não exporiam seu mais profundo “eu”, apenas descreveriam, criteriosamente, os fenômenos naturais.

É por isso que Siguele (1911, p. 149) afirmou que “os artistas, nas suas novelas ou nos seus dramas são, geralmente, pobres organismos enfermos que, por influências hereditárias ou por influências de meio, abandonam o bom caminho e acabam por espalmar-se de encontro ao suicídio ou ao manicômio”. Esta afirmação é a síntese da grande esperança que uma ciência tem para com seu objeto, mais especificamente, o artista: encerrá-lo em um manicômio ou, na melhor das hipóteses, fazer com que se suicide para não causar mais nenhum dano à sociedade. Pelo menos foi isso que Artaud entreviu através do suicídio de Van Gogh – e, claro, sobre sua própria reclusão no asilo psiquiátrico –, uma vez que Artaud acredita que o pintor não morreu nem por causa de um estado de delírio e nem se matou num gesto de loucura, mas foi a sociedade, para punir sua grande mente por ter se desvencilhado dela, o suicidou. E, diante da consciência firme de Van Gogh, foi necessário a sociedade fabricar sua loucura através da própria psiquiatria: “foi assim que uma sociedade deteriorada inventou a psiquiatria para se defender das indagações de certas mentes superiores, cuja capacidade de adivinhar a incomodava” (ARTAUD, 2004, p. 1439).

Toda a fúria que Artaud lançou em seus escritos contra a psiquiatria se encontra justificada no momento mesmo em que tomamos conhecimentos desses tratados psiquiátricos sobre a genialidade. O grande quadro nosográfico se amplia desmesuradamente com a psiquiatria da degenerescência. A partir de então, dificilmente algum artista não terá seu nome citado nesses grandes manuais sobre a decadência humana. Todos estão lá, aproximados de uma forma impressionante, a ponto de Zola estar ao lado de Rimbaud.

Mesmo o naturalismo francês que se creditou descrever a realidade, através de uma linguagem científica e objetiva, não escapou de se tornar, para a ciência psiquiátrica do século XIX, um movimento que nada mais fez do que proferir a doença pelos escritos de seu autor. E, então, encontramos em Zola a melhor e mais completa reprodução “não só dos indivíduos, mas também dos ambientes criminais viciados, que extraiu da mina da realidade, do mundo que sofre, que peca, que delinque, que se embrutece, as mais puras pedras preciosas que refulgem à luz da verdade” (SIGUELE, 1911, p. 153). Essa verdade diz mais respeito àquele que escreveu do que sobre a sociedade que descreveu. Assim, a noção de autoria é completamente conjugada com a noção de genialidade. Gênio é aquele indivíduo que, através de sua escrita, torna-se um homem, como disse Lombroso, de exceção, no sentido que foge da normalidade porque doente. Essa doença normalmente é revelada pela escrita, visto que o escritor é aquele que se confessa, mesmo inconscientemente. A obra revela, ao mesmo tempo e numa conjugação que impõe indistinção, a natureza mais íntima de seu autor – seus desequilíbrios intelectuais, suas incoerências, seus vícios, fetiches, desarranjos, perversões, entre outros – e a genialidade – que é manifesta nessa escrita que foge do comum, ou seja, por uma escrita doente.

2.5 LOUCURA E GÊNIO EM LOMBROSO

O bom senso só é, precisamente, a ausência de toda paixão, ou sua absoluta nulidade. Se esta completa privação de toda a sensibilidade proporciona algumas vantagens pessoais, não é menos verdadeiro que ela fez ou fará tantos homens fardados praticamente inúteis para a sociedade e, na melhor situação, os definham na lama da servidão. Estejas segura, minha adorável fanfan, que quando você ouve alguém dizer que o bom senso vale mais que o espírito ou que o gênio, o homem que fala é, por isso, um tolo, ou um invejoso cheio de orgulho, que insinua modestamente que, no fundo, ele tem mais espírito que os homens mais ilustres de todos os séculos (MIRABEAU, Œuvres de Mirabeau: Lettres à Sophie, 1825, p. 132).

O prefácio à edição francesa de *L'uomo di genio (L'homme de génie)*¹⁸⁸ inicia-se com um grande elogio do senhor Charles Richet (1889, p. VI), afirmando que o livro de Lombroso é “um precioso documento na história da inteligência humana”. Certamente, não há como discordar de Richet, uma vez que a popularização e influência de Lombroso foram decisivas para a segunda metade do século XIX. Porém, não poderíamos deixar de notar que esse “precioso documento” não viria à luz sem um sentimento paradoxal, sem uma contraditória sensação interior tomada por aquele que o escreveu: “como, de fato, defender-se de um sentimento de horror do pensamento ao associar aos idiotas e criminosos, àqueles que representam a mais alta manifestação do espírito humano?” (LOMBROSO, 1889, p. XIX). Com efeito, essa foi a incômoda pergunta que Lombroso não poderia deixar de se fazer para, logo em seguida, superá-la pelas relações grosseiras e rápidas entre o gênio e os sintomas da doença. E, mais uma vez, o discurso positivo se sobrepõe sobre o sentimento aberrante ou, como na epígrafe de Mirabeau, o bom senso anula a paixão: a lama do riso baudelairiano sede lugar à lama da servidão do homem normalizado e, assim, sobra-nos, ao olharmos para o alto, o riso gélido do *homo scientificum*. Lombroso (1889 e 1894, p. 1), diante de sua “missão” de psiquiatrizar o gênio, escreve as seguintes palavras: “não há missão mais dolorosa do que ter que destruir, mesmo despedaçar, com as tesouras da análise, todos esses véus

¹⁸⁸ Esse livro passou por várias transformações e acréscimos desde sua publicação. Sua primeira edição foi publicada em Milão, em 1864, contendo apenas 123 páginas, com o título de *Genio e follia* (conferimos a segunda edição dessa obra: LOMBROSO, Cesare. *Genio e follia*. Milano: Gaetano Brigola, 1872), em 1877, já em sua terceira edição, ela sofre um substancial acréscimo. Entretanto, é somente em 1888, em sua quinta edição, que a edição italiana ganha então o famoso título que a consagrou: *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*. É a partir desta edição que foi realizada, em 1889, a tradução francesa feita por Colonna D'Istria. Em sua sexta edição, em 1894, ainda se acrescenta partes. Lombroso também dedicou outras obras ao estudo do gênio: *Genio e degenerazione*, de 1897, *Nuovi studii sul genio, vol. I (da Colombo a Manzoni)* de 1901 e *Nuovi studii sul genio, vol. II (origine e natura dei geni)*, 1902. Em nosso trabalho, estamos utilizando a edição italiana de 1894 e a edição francesa de 1889.

delicados que embelezam, e nos roubam, nossa orgulhosa mediocridade; e só poder dar, em troca de ídolos tão venerados, o sorriso, gelado, do cínico”.

É com as tesouras da análise que Lombroso quer restituir a mediocridade dos homens e, para atingir tal objetivo, dá prosseguimento tantos aos trabalhos de Moreau quanto de Morel, partindo do princípio de que loucura e gênio se encontram indissociáveis.¹⁸⁹ Como escreve Richet (1889, p. VI), no prefácio de *L'homme de génie*, Lombroso nunca pretendeu colocar sobre “a mesma linha” o gênio e o alienado, embora tanto o homem de gênio quanto o alienado compartilhem, separadamente, das formas de degenerescência mental. Nota-se, então, o quão “separado” está o doente do homem de gênio:

Da mesma forma que pessoas de alto tamanho pagam seu preço pela esterilidade e pela falha relativa de inteligência e dos músculos, também as pessoas de pensamento expiam, pela degenerescência e pelas psicoses, seu grande poder intelectual. É por isso que os signos da degenerescência se encontram ainda mais frequentemente neles que nos alienados (LOMBROSO, 1889, p. XX).¹⁹⁰

Eis que se apresenta uma interessante constatação: quando lemos o prefácio da edição francesa, observamos que seu autor sempre está a amenizar as análises lombrosianas. O esforço de Richet, inicialmente, é retirar da mesma linha o doente do homem de gênio, porém não menciona que, tanto os alienados, como os gênios, partilham de uma origem em comum, sendo ela a degenerescência. Richet poderia também ter comentado que, para Lombroso, os signos da degenerescência marcam muito mais os homens de gênio do que qualquer alienado. Essa amenização é recorrente em muitas outras ocasiões no prefácio. Todavia, temos que dar crédito a Richet quando afirma que o alienado e o gênio participam de uma mesma posição, só que diametralmente oposta, na sociedade: encontra-se à margem, no limite, fora do círculo

¹⁸⁹ Sobre a relação entre Moreau de Tours e Lombroso, Rabaud (1908, p. 14), em um breve capítulo (“M. Lombroso et la théorie de J. Moreau”) de seu livro *Le génie et les théories de M. Lombroso*, inicia com a seguinte afirmação: “O Sr. Lombroso, também seduzido, pensou que a ideia de Moreau deveria ser explorada, mas preferiu explorá-la reivindicando o mérito da descoberta. Uma habilidosa maquiagem se torna, pois, necessária. Como ele havia lido as obras de Morel, ele fez do homem de gênio um *degenerado* em vez de um *predisposto*, e desenvolveu a predisposição de Moreau sob o nome de degenerescência, ainda emprestando de Morel a noção de *stigmas*”.

¹⁹⁰ Há algumas modificações da introdução de 1888 (que corresponde a nossa ed. Francesa de 1889) para o prefácio de 1894 (ed. Italiana). No caso dessa citação, não encontramos neste último. Sempre tomamos como base a edição francesa. Não obstante, quando houver correspondentes – mesmo que não sejam exatos, uma vez que Lombroso realiza várias modificações – com a edição italiana, também acrescentaremos a fonte.

do homem comum, porém, em relação a estes, os loucos estariam abaixo enquanto os homens de gênio estariam acima.

Estabelecido um “acima” e um “abaixo” da linha da normalidade,¹⁹¹ o que propriamente aproximam e separam o louco do gênio e do resto dos homens? A resposta se encontra na *originalidade*, pois é por causa dela que “o homem de gênio difere dos outros homens; ele é, pois, ANORMAL, ao menos pela característica especial de ver o que os outros não veem” (RICHET, 1889, p. VII). Contudo, a *originalidade* não pertence exclusivamente aos gênios, como também pertence aos loucos, cujas associações de ideias se encontram em abundância. Se, por um lado, tanto o louco quanto o gênio se diferem do homem normal por sua *originalidade*, cujo pertencimento dessa característica garante o *status* de *exceção*, de estranheza frente ao mundo que os cercam; por outro lado, é por essa mesma *originalidade* que se estabelece uma diferenciação entre o louco e o gênio, posto que, nos homens de gênio, as descobertas são caracterizadas por agrupamento, estando em momento anterior completamente isoladas e, por sua vez, nos loucos, a associação de ideias “estouram por efusões repentinas e se manifestam por divagações por vezes ridículas, mas onde se desenvolvem combinações sempre inesperadas e, algumas vezes, engenhosas” (RICHET, 1889, p. VII).

Não demoramos, por um viés negativo, em compreender a pobreza que paira sobre o intelecto do homem normal, aquela mediocridade que Lombroso quer resgatar. O homem saudável seria aquele que não consegue descobrir nada – associar ideias que estavam separadas até então – e muito menos desenvolver combinações imprevistas e engenhosas. Ou seja, o homem de gênio se destaca de seus contemporâneos por que tem a capacidade de ir além a sua atividade, de fazer diferente e melhor; por sua vez, o louco, por mais inesperadas que sejam suas combinações, ainda pode fazer algo no plano intelectual; já o modesto homem normal se resume a trabalhar e a comer: “a verdade do homem normal não é nem o letrado, nem o erudito, é o homem que trabalha e que come: *frugres consumere natus*” (LOMBROSO, 1889, p. XXIV; 1894, p. XIII).

Lombroso desenvolve, assim, uma psiquiatria que reforça o interesse burguês, em que coloca como *exceção* aqueles indivíduos que demonstram uma inigualável capacidade de originalidade e, por isso, são considerados perigosos para a mediocridade

¹⁹¹ Estamos diante do conceito de normal, tal como Lalande definiu em seu *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*: o que não se inclina nem para a esquerda nem para a direita (cf. nosso subitem 1.7), lógico que com uma mudança de direção.

do homem normal. Imediatamente, são colocados à margem aos dogmas e valores desse interesse: o criminoso, o louco, o artista. Por outro lado, é preciso colocar essas *exceções* – eis a grande artimanha dos discursos psiquiátricos, diria mesmo sua mais essencial característica –, na ordem natural, já que, segundo o raciocínio Lombroso, não existem, na natureza, casos individuais e, mesmo os casos de exceção, são a expressão e os efeitos de uma lei que participam, ou, em outras palavras, as próprias exceções estão submetidas às leis, participando da própria natureza e, por isso, é possível submetê-las à análise. A contradição que se apresenta entre *lei* e *exceção* é superada no próprio discurso psiquiátrico que, tendo estabelecido as leis para a captura da *exceção*, não pode deixar de alertar o lugar que a natureza – pelo menos a natureza entendida dentro da teoria da degenerescência – confere para esses seres doentes, esses anormais e esses artistas: “A natureza odeia exceções; sua tarefa é de fazê-las desaparecer; ela cuida, sobretudo, da uniformidade da raça. Ela é essencialmente democrática e niveladora” (RICHET, 1889, p. VIII).

Natureza democrática, pois elimina do diferente ao ocasionar a uniformidade da raça. A degenerescência gera a necessidade de uma eugenia para atender aos interesses sociais e, doravante, de um determinado grupo social: instaura-se também a homogeneidade do pensar, pois os indivíduos normais possuem uma saúde mental em comum, são seres máquinas, operários que trabalham para viver e comer. Sendo o homem de gênio uma exceção, um estranho, a natureza, avessa a exceções e a estranhezas, tem como tarefa aniquilar esses diferentes. O gênio, mesmo estando acima, ainda assim, está fora do lugar e, portanto, torna-se a própria *antinatureza*, aquela possibilidade de fuga da mediocridade: é isto que uma sociedade não pode aceitar!

2.5.1 Gênio e talento

Não é nova a tradição que busca estabelecer diferenciações entre a genialidade e o talento. De fato, esse foi um tema muito recorrente em tratados filosóficos estéticos, do século XVIII e XIX. O fato de Lombroso aqui o retomar é fundamental para seus objetos. Segundo o mesmo, é pela originalidade que podemos distinguir três categorias: gênios, loucos talentosos e homens normais.

Lombroso compartilha da posição Jürgen Mayer que, em *Genie und talent: eine psychologische Betrachtung*, de 1870, afirma que o homem de talento é aquele que realiza objetivos difíceis de atingir, mas não consegue ir além do fato constatado,

apenas identificando e repetindo o que já existe; por outro lado, o homem de gênio, em sua inspiração, cria e inventa, faz surgir o novo, visando um objeto que nenhum outro homem foi capaz. Ainda segundo Jüger Mayer, o homem de talento sabe como e por que chegou a uma determinada teoria, enquanto o gênio ignora os motivos e os resultados da teoria que ele mesmo criou. Lombroso (1889, p. 49; 1894, p. 46), acompanhando os argumentos de *Genie und talent*, supõe, por sua conta, que o gênio adivinha os fatos antes mesmo de acontecerem: “assim Goethe descreveu tão bem a Itália antes mesmo de tê-la visitado”. Essa capacidade sobrenatural do gênio o leva a um afastamento da normalidade cotidiana, pois, estando “perdido em suas buscas sublimes”, fora da ordem do mundo, torna-se desprezível e desconhecido aos olhos do povo. Por isso, por mais que a população seja conduzida pela criação dos homens de gênio, ela não se torna intermediária, apenas constata a distância de suas conclusões para aquelas do gênio.

Os homens de gênio, sendo dotados de “características bizarras” que o colocam fora do plano vulgar – o que também significa dizer, natural –, encontram, para Lombroso, numa ironia em que não escapa, os mais terríveis inimigos nos acadêmicos, uma vez que estes, em sua maioria, talentosos e penetrados pela vaidade e pelo prestígio da autoridade, são aclamados pelo público e pelos governantes. Diferentemente de Moreau de Tours, o talento em Lombroso não é salvaguardado pelo esforço do trabalho, mas é legitimado pela autoridade da posição que ocupada e que lhe confere poder. Como o homem de talento nunca cria nada, a população facilmente assimila suas atividades, conferindo-lhes validade tanto por essa assimilação, quanto pela posição social em que o homem de talento se encontra. Este argumento não é despropositado, Sob ele, Lombroso está a situar o homem de gênio no espaço social da recusa: inimigo dos intelectuais, estranho ao público, o gênio novamente se encontra neste espaço em que o nega, colocando-o como um perigo. Afirmar que os acadêmicos são os principais inimigos do gênio é curioso, pois o próprio não pode ser desconsiderado como um. Assim, não seria Lombroso esse exemplo acadêmico, que levou ao mais alto grau sua inimizade pelos homens de gênio, cujo seu tratado seria sua própria confissão? O que seria um psiquiatra, para Lombroso, senão um homem que identifica a doença que sempre estava ali, no doente ou no gênio, antes mesmo de seu nascimento? Ao não criar, o talento revela a verdade encoberta? Essa fórmula, tão platônica, confere ao médico, enquanto homem de talento, a verdade encontrada e, eis o grande perigo, o gênio detém a capacidade de originalidade, do não-ser. O perigo se instaura nesse

momento: a originalidade, distanciando-se do mundo como ele é, pode fazer surgir a inversão do próprio mundo.

Rabaud, crítico feroz de Lombroso, chamou a atenção para imprecisão do *critérium* do alienista,¹⁹² no que se refere ao gênio e ao talento. Não obstante, o fato é que o próprio psiquiatra italiano sabia da dificuldade em estabelecer a distinção entre gênio e talento, pois, se o talento não é gênio, assim como o vício não é crime, por outro lado, há uma transição de um para o outro, “em virtude dessa lei da continuidade que observamos em todos os fenômenos naturais – *Natura non facit saltus*” e, por isso, “é preciso confessar que, nesse livro, frequentemente, voluntariamente e involuntariamente, devo ter confundido o gênio com o talento”, já que “a linha que os separa é bem difícil de delimitar, como a linha que separa o vício do crime” (LOMBROSO, 1889, p. XXIII).

Essa dificuldade apresentada apenas atesta, não para uma salvaguarda de um em detrimento do outro, mas para a anormalidade do gênio e do talento. Ambos são tragados para dentro do discurso positivo através do entendimento de uma natureza continuamente degenerescente e decadente. Que o homem vicioso seja diferente de um criminoso, não há dúvida, como também não há dúvidas que um vicioso já esteja afetado por uma herança degenerescente. O mesmo se passa em relação com o talento e o gênio:

o homem de talento, mesmo sem gênio, nos oferece ligeiras, porém, reais anomalias; um talento, mesmo medíocre, pode-se fatigar e se esgotar ao ponto de apresentar reações patológicas, cerebrais, que o mais potente gênio e deixar os traços da degenerescência em seus filhos; e, embora seja raro, não é impossível que o homem de talento derive, como o homem de gênio, de neuróticos e de loucos. E isso se explica facilmente: se o gênio é o efeito de uma irritação intermitente e poderosa em um grande cérebro, o talento

¹⁹² Rabaud (1908, p. 41-42), como médico, crítica Lombroso e, ao mesmo tempo, dá sua própria posição sobre o tema: “O senhor Lombroso se atém à característica da originalidade e isso lhe permite conceber como gênio qualquer um que se singularize pelo costume, pelo aspecto geral ou pelas produções incoerentes. A originalidade, sem dúvida, é a marca do gênio, mas essa palavra assume, então, um sentido muito preciso: temos que entender, com Laplace, como o resultado da aproximação de ideias *susceptíveis de se juntarem* e que estavam isoladas até então. Se esta conjunção de ideias isoladas é inesperada para o comum, ela não é menos legítima e nem menos fecunda, e isso distingue essa originalidade das associações barrocas, absurdas, cuja uma multidão de indivíduos alienados ou desequilibrados nos dão o espetáculo. As aproximações inesperadas, porém legítimas do gênio, revelam intervenção guiada, canalizada por uma reflexão, por um espírito crítico aguçado; se aparentemente a intervenção é espontânea, ela decorre, na realidade, de um trabalho permanente. E quando se diz que as associações originais abundam nos loucos, se estabelece uma confusão entre dois fenômenos de natureza diferentes sob o disfarce de um termo eminentemente impreciso; pois, nos alienados, as associações estão em palavras, graças a consonâncias e aliterações; é um delírio incoerente. Se, às vezes, o delírio é sistemático, a pobreza da intervenção traduz a pobreza das associações”.

acompanha, por sua vez, uma excitação cortical, mais em um grau menor e num cérebro menor (LOMBROSO, 1889, p. XXIV; 1894, p. XIII).

Lombroso, sendo um descendente direto das teorias de Gall e Morel, acredita, por um lado, que a aproximação entre talento e gênio, até mesmo sua possível confusão, encontra-se através da teoria da degenerescência, uma vez que o homem de talento, como o de gênio, podem tanto deixar traços degenerescentes como herdá-los, levando em consideração a herança dissimilar; por outro lado, eles se separam uma vez que o gênio apresenta uma irritação cerebral maior em um cérebro também maior que o homem de talento. Embora suas origens sejam as mesmas, as marcas externas lhes dissociam, algo muito próximo da frenologia.

Desta forma, inclui-se, no quadro patológico, o homem de talento. O que resta agora responder das problemáticas colocadas é: o *homo scientificus* – em especial, o psiquiatra – seria um homem de talento? E, portanto, um anômalo? Claramente Lombroso quer se afastar dessa classificação (embora entendemos que ele próprio se confesse como um homem de talento), devido, justamente, por que a maior exceção é a própria ciência que gera exceção e leis próprias para capturá-las – eis o estado de exceção ou *ciência de exceção*. Seria necessário aqui acompanhar o raciocínio de Agamben (cf. 2010, pp. 22 e seg.), sobre Carl Schmitt, quando afirma que o soberano é o *nómos* da lei e, por isso, “coloca-se legalmente fora da lei”. Talvez, para respondermos se Lombroso se via como um homem talentoso, temos que entender que para a psiquiatria, tal como a lombrosiana, a natureza estabeleça leis para as exceções, menos, claro, à exceção que define e captura as demais exceções.

2.5.2 As patologias da genialidade

Lombroso se dedica, na primeira parte de seu livro, “*Physiologia et pathologie du génie*”, em descrever, nos homens de gênio, as características degenerativas tanto físicas quanto morais. Elas são inúmeras: tamanho, raquitismo, palidez, magreza e fragilidade, fisionomia, tamanho do crânio e do cérebro, gagueira, maquinismo, esterilidade, dissemelhanças, precocidade, tardicidade, misoneísmo, vagabundagem, inconsciência, instantaneidade, sonambulismo, inspiração, contraste, intermitência, dupla personalidade, tolices, hiperestesia, parestesia, amnésia, originalidade e palavras especiais.

Não é difícil de conferir que esse rol de patologias apresenta um esforço, por parte de Lombroso, para fazer um trabalho de aproximação entre o louco e o gênio, bem como mostrar que algumas características, não de uma maneira constante, acompanham os degenerescentes. Marca da loucura que acompanha o gênio. Entre elas, nenhuma característica escapa, pois, encontramos em grande parte dos gênios e dos loucos, “homens [que] foram celibatários, outros, embora casados, não tiveram filhos” (LOMBROSO, 1889, p.18; 1894, p. 14) e, como também é evidente, outra característica comum ao gênio e ao louco é a precocidade, embora Lombroso considere a existência de gênios tardios, que se explicaria pela falta de ocasiões que favoreceriam seu aparecimento. Nada escapa ao *olho que tudo vê*, isto é, qualquer um que não cumpra o interesse social, que potencialmente se mostre perigoso, ou mesmo um simples incômodo, pode ser diagnosticado por uma dessas características que lhe garante os traços mórbidos do degenerescente. Trabalho de aproximação, pois encontramos características semelhantes tanto nos loucos quanto nos gênios, mesmo que uma determinada característica se apresente como um lampejo em um determinado homem.

Mas não é só, também encontramos as formas *frustes* de neuroses, ou seja, formas embrionárias e como que esboços das doenças do gênio: choreia e epilepsia,¹⁹³ melancolia,¹⁹⁴ mania de grandeza,¹⁹⁵ loucura da dúvida,¹⁹⁶ alcoolismo,¹⁹⁷ alucinações,¹⁹⁸ loucura moral¹⁹⁹ e longevidade.²⁰⁰

Lombroso cita inúmeros nomes, listas longas e uniformes, cansativos casos, monótonas afirmações que “formam um enorme chorrilho do gênio delirado, bufonaria

¹⁹³ Lombroso, p. ex., afirma que Sócrates sofria de choreia, uma vez que dançava e pulava pelas ruas de Atenas, sem motivo ou razão aparente. Entre os que sofriam de ataques epiléticos, temos Júlio César, Dostoievski, Petrarca, Molière, Flaubert, Charles V, Sain Paul, Haëndel, entre outros.

¹⁹⁴ Entre alguns ilustres citados por Lombroso, encontramos Molière com numerosos acessos de melancolia, e Chopin que, nos últimos anos de vida, foi tomado por uma melancolia que se agravou até a lipemania.

¹⁹⁵ Na mania de grandeza, encontramos como grande representante, em *L'uomo di genio*, Hegel que acreditava em sua própria divinação, principalmente quando afirmava não somente ensinar a verdade, mas ser a própria verdade.

¹⁹⁶ Lombroso se lembra de Tolstói, aproximando seu confesso ceticismo filosófico da loucura da dúvida.

¹⁹⁷ São abundantes os citados: como Sétimo Severo, Mahmud, entre os pintores, temos Caracci, Steen, Barbatelle; entre os poetas, encontramos Murger, Gérard de Nerval, Musset, Kleist, Poe, Hoffmann, Addison, Goldsmith, Marlowe, Carew, Burns, Maylath, Tasso.

¹⁹⁸ Fora Sócrates, que já havia sido diagnosticado por Lélut, Lombroso se lembra de Malebranche que declarou escutar a voz de Deus, de Descartes que, após um longo retiro, acreditou-se mal-assombrado e Goethe que assegurou ter visto, um dia, sua própria imagem vinda ao seu encontro.

¹⁹⁹ A loucura moral, segundo Lombroso, é a ausência da efetividade e do sentido moral, algo que é comum em criminosos e artistas. Entre os citados, encontramos Bonfadio, Rousseau, Aretino, Ceresa, Brunetto Latini, Franco, Foscolo e Byron.

²⁰⁰ Lombroso nos traz uma lista com cerca de 100 nomes. Para ficar entre os mais conhecidos: Sófocles, Humboldt, Fontenelle, Brougham, Xenofante, Catão o Velho, Michelangelo, Petrarca e Bettinelli, morreram aos 90 anos; Passeroni, Auber, Manzoni, Xavier de Maistre, aos 89; Hobbes, aos 92.

grotesca” (GROS, 1997, p. 128). Mas não é tudo. O psiquiatra italiano trabalha uma série de *patobiografias* (Schuhmann, Gérard de Nerval, Baudelaire, Comte, Cardan, Tasso, Rousseau, Schopenhauer, entre outros) que parecem mais um ódio particular do que um olhar científico. Como, por exemplo, encontramos na longa descrição patológica de Baudelaire:

Baudelaire nos aparece, no retrato colocado na frente de suas obras póstumas, como um tipo verdadeiramente louco possuído de mania de grandeza:



aparência provocante, olhar de desafio, satisfatoriamente extravagante em si mesmo. Descende de uma família de loucos e de excêntricos. Também não é necessário ser alienista para constatar sua loucura. Desde a infância, estava sujeito a alucinações; e, desde dessa época, enfrentava, por sua própria confissão, sentimentos opostos: foi atingido de hiperestesia e, às vezes, de uma apatia que avançava até lhe inspirar a necessidade de se sacudir em *um oásis de horror num deserto de tédio*. Antes de cair em demência e se deixar chegar a atos impulsivos, lançara, por exemplo, de sua casa, potes contra as vitrines de lojas, unicamente com o fim de vê-las quebradas. Mudava de habitação todo mês, solicitando hospitalidade a um amigo, para terminar um trabalho e perdia seu tempo em leituras que não levavam a nada. Ao perder seu pai, entrou em conflito contra o novo esposo de sua mãe, e um dia tentou estrangulá-lo em presença de seus amigos. Transferido para Índia, para exercer, diz-se, o comércio, perdeu tudo, e só relatou de sua viagem uma... negra a quem ele dedicou versos lascivos. Queria, a todo preço, ser original; se entregava à excessiva bebedeira na frente das pessoas, tingindo os cabelos de verde e usando, no inverno, roupas de verão e reciprocamente. Sofria, no amor, de paixões mórbidas. Gostava de mulheres feias, horríveis, negras, anãs, gigantes; a uma mulher muito bela ele testemunhou o desejo de a ver suspendida pelas mãos no teto e de lhe beijar os pés; – beijar os pés nu aparece em uma de suas febris poesias, equivalendo ao ato sexual.

[...]

Com o progresso da loucura, foi atingido *de uma inversão de palavras*, dizia: *fechado* para *aberto*, etc. Deixava escapar palavras pouco elegantes para o sexo feminino: “As mulheres são animais que é necessário fechar, bater e bem alimentar”.

Acabou com paralisia geral progressiva de alienados, cuja ambição excessiva foi, já, um prenúncio. (LOMBROSO, 1889, p. 92-95; 1894, p. 99-101).

Esses são alguns traços característicos, segundo Lombroso, da morbidez de Baudelaire. É inútil, aqui, analisá-los detidamente. Para isso, teríamos que os levar a sério. Na gana de ampliar e encontrar os traços mórbidos dos gênios, a psiquiatria acabou por reduzir o menor gesto em doença: seu retrato, sua aparência, sua infância,

seus modos, sua morada, seu trabalho, seus gostos, seus escritos, seus desejos, seus julgamentos e, ainda, até mesmo suas virtudes. Isso é a consequência, sem dúvida, de um psiquiatrio de cunho burguês que pouco tem haver com a seriedade científica e está sempre pronto para se sobrepôr, como que por um rancor de ofício, aos marginalizados valores estéticos, ou, como sublinha Gros (1997, p. 129), as descrições de Lombroso “revelam menos a informação científica do que o murmúrio de ódio, rumores mal controlados nos quais se transbordam uma gloriosa intolerância”.

2.5.3 Etiologia do gênio

Dando continuidade a seu estudo sobre o gênio, Lombroso descreve os fatores *materiais* da degradação mental que revelam a genialidade. Tudo se passa a partir de generalidades vagas que tem mais a ver com uma *δόξα*, do que com um estudo rigoroso.²⁰¹ Para determinar as influências climáticas, meteorológicas e sociais sobre o nascimento do gênio, Lombroso chega dados decisivos, como, por exemplo, que o maior número de nascimentos de homens de gênio se encontra em países montanhosos ou marítimos. Esses dados levam à conclusão que quanto mais irregular o solo, mais irregular a alma e, por isso, maior o nascimento de gênios. Sob essa lógica, Lombroso não hesita em afirmar que, nas planícies, os gênios são raros e, para confirmar essa posição, lembra que Ernest Renan escreveu que não encontrou, nas planícies do Antigo Egito, nenhum revolucionário, reformador, poeta, filósofo, sábio ou grande artista, muito diferente das regiões irregulares: “as colinas da Judéia e da Escócia produziram profetas e homens dotados de segunda visão, que foram loucos de gênio ou profetas alienados” (RENAN *apud* LOMBROSO, 1889, p. 172; 1894, p. 182).

Outro importante fator é a hereditariedade. Sob a máxima de que a influência da raça é tão visível para o gênio e a loucura, Lombroso (1889, p. 180; 1894, p. 209) não hesita em afirmar que a educação influi pouco, enquanto a hereditariedade muito: “com a educação, escreve Helvétius, você poderia fazer dançar ursos, mas nunca criar um homem de gênio”. Lombroso, ao relacionar loucura e gênio através da hereditariedade, não se pautará na hereditariedade direta, uma vez que seria difícil conceber que o gênio advém do gênio, já que uma das causas que predomina nos

²⁰¹ Embora Lombroso não se canse de inserir dados, gráficos e planilhas, para corroborar com seu argumento.

homens de gênio é a esterilidade. Entretanto, torna-se inegável os traços hereditários e degenerativos que relacionam a loucura com a genialidade:

Petrarca teve filhos viciosos [...]. Os filhos de Sófocles tentaram fazer passar seu velho pai por um homem caído na infância. Pedro, o Grande, teve um filho bêbado e maníaco; a irmã de Richelieu se imaginava com as costas de cristal e seu irmão acreditava ser Deus Pai; a irmã de Hegel acreditava mudar de endereço postal. [...] O pai de Beethoven foi tão famoso por suas bebedeiras que diziam dele que sua morte havia arrancado lágrimas dos comerciantes de vinho. Byron teve a mãe meio louca e o pai dissoluto, imprudente e bizarro. [...] O próprio Baudelaire escreveu: “todos meus parentes idiotas ou loucos morreram vítimas de uma horrível loucura” (LOMBROSO, 1889, p. 189-190; 1894, p. 218-221).

O último fator trabalho pelo psiquiatra italiano é o sexo. Encontramos, em Lombroso, uma visão bem dicotômica entre o masculino e feminino, colocado a partir de sua constatação da existência de mais homens de gênio do que mulheres. Em *La donna delinquente*, o motivo para esse desnível é claro: a inteligência feminina, em relação à masculina, é inferior, o que a leva a uma ausência do poder criador. E, por mais que encontremos mulheres de gênio, ainda assim é evidente que estão longe da genialidade masculina.²⁰² E, para o autor, essa distância não se explica por fatores sociais, uma vez que a educação, como acima mencionado, tem pouca influência sobre a genialidade. Entretanto, no restrito número de mulheres *geniais*, constata-se que elas apresentam características masculinas e, para confirmar isso, Lombroso (1903, p. 161) esboça um capcioso analogismo: “Darwin explica a identidade da cor da fêmea e do macho em determinadas espécies de aves, isto é, por uma confusão de características sexuais secundárias, produzidas do cruzamento da hereditariedade paternal e maternal”. Ora, esse cruzamento seria manifesto em mulheres de gênio, o que também explicaria porque elas parecem *uomini travestiti* [homens disfarçados].²⁰³

²⁰² Max Nordau (1906, p. 21-22; 1885, p. 50) toma posição semelhante, pois entende que se os seres vivos se diferenciam sexualmente, a força vital e o poder formador se apresenta em menor grau na mulher: “Na fêmea predomina a lei da hereditariedade, no macho, a lei da formação particular, que considero como a lei vital primitiva. Esta relação também existe na espécie humana: a mulher, como regra geral, é típica; o homem, individual. Aquela tem uma fisionomia que pertence à média, este uma fisionomia própria”. Doravante, Nordau (1906, p. 23; 1885, p. 51) escreve como podemos entender, em sua contemporaneidade, as mulheres escritoras: “Hoje, a produção de romances, ao menos em certos países, se tornou quase que exclusivamente um trabalho feminino, as autoras do sexo frágil apenas reproduzem o ideal da mulher representada pelo homem e tornam-se tradicionais, simplesmente porque não são capazes de se emancipar da tradição e de pensar de forma original”.

²⁰³ Como já apontamos na primeira nota deste capítulo, a edição francesa que estamos utilizando, *L'homme de génie*, de 1889, correspondente a quinta edição da italiana. Nesta, ainda não se encontra o capítulo que Lombroso dedica exclusivamente as mulheres de gênio. A partir da sexta edição italiana, 1894 (que sempre tivemos em mão), Lombroso acrescenta na parte dois de seu livro, o capítulo VIII “la

Encontramos, então, a tríade etiológica do gênio degenerescente: pátria (pelo relevo e pelo clima que determinado lugar apresenta); família (o atavismo biológico ou herança mórbida); sexo (genialidade que é algo exclusivamente masculino e, quando presente na mulher, é porque esta carrega, por causas hereditárias anômalas, características masculinas). Tríade determinante para a psiquiatria conceber o gênio, para predizer o sucesso ou o insucesso do indivíduo, bem como determinar seu grau, sua intensidade doente. O lugar de nascimento, a família e o sexo, ao determinar a identidade do indivíduo, prediz seu destino.

2.5.4 Os *mattoidis*

Lembremos que Richet, sobre a relação entre talento e gênio em Lombroso, escreve os loucos e os gênios não se encontram na mesma linha, embora o psiquiatra italiano suspeitasse que os loucos fossem dotados de talento e o gênio exibisse características de alienação. Contudo, entre o louco e o gênio, Lombroso apresenta uma categoria intermediária. Se a genialidade se reveste com a demência, os *mattoidis* se revestem tanto do homem de gênio como do homem vulgar. Assim, os doentes que levam o nome de *mattoidi* se situam no elo intermediário entre os loucos e os gênios, bem como entre os homens saudáveis e os loucos.

Por isso, os *mattoidis* são semi-loucos [*semi-pazzi*]²⁰⁴ e abundam nos campos literários, artísticos, políticos e religiosos.²⁰⁵ E, sendo intermediários, tornam-se ainda mais perigosos, pois combinam uma “convicção inabalável e fanática do louco à astúcia calculadora do gênio”, gerando assim “um poder capaz de levantar, não importa em qual época, as massas entorpecidas, atingidas de estupor frente a esses fenômenos”

genialità nella donna”, onde trabalha a mulher de gênio, chegando a conclusões muito semelhantes as encontradas no capítulo VII “Intelligenza”, de *La donna delinquente*.

²⁰⁴ *Matto*, em italiano, é sinônimo de *pazzo* [louco], de pessoa que foge da razão ou, figurativamente, pessoa extravagante, fora do comum, excêntrico. Para Lombroso, os *Mattoidis* são semi-loucos, ou que são loucos ocasionalmente. Em *L'uomo delinquente, in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*, Lombroso (Cf. 1889a, p. 352 e seg.) chega a enumerar as características daquilo que ele entende por “delinquenti mattoidi”: são escassos entre as mulheres; são raros na juventude, abundam nas capitais e nas grandes civilizações; abundam entre burocratas, médicos e teólogos, tendo um menor número entre militares; apresentam pouca forma degenerativa e poucas anomalias na fisionomia do corpo; apresenta uma afetividade altruísta, conservam a sobriedade e exageram no sentido ético; sua inteligência não oferece notável anomalia, embora escrevam de forma compulsiva e sua inteligência é devido sua laboriosidade; apresentam um convicção exagerada de seus próprios méritos; inventam teorias novas e extravagantes; normalmente cometem crimes repulsivos e em público; apresentam delírio persecutório; são querelantes e litigam muito.

²⁰⁵ Para confrontar a diferença entre os *Mattoidis* e gênios os *Mattoidis* e os criminosos, cf. LOMBROSO p. 329-330; 1894, 371-372.

(1889, p. 356; 1894, p. 394). Por causa desse perigoso poder, participante da loucura e da genialidade, que encontramos

Os grandes progressos políticos e religiosos das nações realizaram, ou pelo menos foram determinados, por loucos ou semi-loucos. – É porque, somente neles, encontrarmos a associação à originalidade, que caracterizam os homens de gênio e os loucos e, sobretudo, aqueles que juntam a loucura ao gênio, levando a uma exaltação capaz de engendrar uma dose de altruísmo tal que ela os leva a sacrificar seus próprios interesses e a própria vida para fazer reconhecer e, muitas vezes, fazer aceitar as novas verdades a um público sempre refratário a qualquer inovação e, mesmo frequentemente, disposto a se vingar pelo sangue (LOMBROSO, 1889, p. 353; 1894, p. 382).

Curiosamente, estamos diante de uma negação completa da subjetividade. Com um vocabulário semi-hegeliano, Lombroso afirma que os *mattoidis* políticos e religiosos experimentam esse sacrifício de si mesmo em favor do reconhecimento das massas. Através desse sacrifício que é possível os progressos políticos e religiosos, uma vez que a exaltação dos *mattoidis* convence o grande público a negar a ordem estabelecida, provocando o caos da revolução.

Ao vagar entre a vigília e o sono, entre a genialidade e o público, entre a razão e a loucura, os *mattoidis* acessam dois mundos, o mundo dos loucos, dos quais o gênio pertence, e ao mundo factual e prático dos homens. O poder de fascínio e atração são grandiosos, já que, diferentemente do gênio, os *mattoidis* conseguem lidar de forma sábia com a massa, pois também participa dela, ganhando sua aceitação. Assim, eles são loucos em seus escritos, embora tenham bom senso, astúcia e regramento nos atos de sua existência. Enquanto os homens de gênio são inspirados pela loucura, acabam demonstrando grande habilidade na vida literária, mas não na vida prática, por sua vez, os *mattoidis* consegue mesclar com grande destreza a existência prática com a vida literária, produzindo efeitos contrários aos dos gênios: conseguem angariar público para suas ideias loucas, e o faz sensatamente.

Nota-se uma complexa dialética que se instaura no texto de Lombroso. Complexa, porque o próprio autor afirma que é pelo gênio louco, ou mais frequentemente pelos *mattoidis*, que a humanidade pode suscitar as mais diversas mudanças, sejam revoluções políticas, sociais, religiosas ou no próprio pensamento. Isso significa dizer que os grandes feitos históricos da humanidade são resultado de indivíduos doentes, a saber, de espíritos perturbados que criam novas e robustas concepções a partir do próprio caos de suas ideias. Por mais que as ideias desses indivíduos estejam tragadas de um enorme exagero e sempre apresentem contradições

com as opiniões geralmente aceitas, é desse embate que há a renovação das concepções do pensamento dos homens.

No prefácio à edição francesa, Richet tenta dar conta dessa dialética, mostrando que todo o homem de gênio partilha de duas forças diferentes: a força criativa, que associa ideias audaciosas e imprevisas, e a força crítica, que tempera e corrige essas associações estranhas numa linguagem que as torna assimilável. Ou, nas palavras de Richet (1889, p. XIII): “a incitação ao movimento e a inibição do movimento. O resultado dessas duas forças antagônicas será, definitivamente, o movimento executado”. Em cada extremo temos, então, de um lado, o louco que pertence ao mundo do movimento, da mudança, da diferença; do outro lado, o homem vulgar que traz inibição do movimento, que nada mais significa do que uma reflexão profunda, a maturidade do pensamento, a ponderação dos acontecimentos, embora incapazes de qualquer originalidade. De uma ponta e outra, entre a tendência impulsiva e toda moderação, temos a genialidade que alia essas duas formas da inteligência, a criação e um julgamento sensato. Essa relação é análoga àquela de Dom Quixote com Sancho Pança, como escreve Richet (1889, p. XII):

Dom Quixote tem ideias grandiosas e fecundas, é um grande renovador; uma alma ardente, apaixonada pelo bem e pela justiça. Ele lança, sobre cada coisa, opiniões fabulosas, bizarras, superiores as opiniões banais de seus contemporâneos e compatriotas. [...] Ao lado dele, sentando em seu burro, caminha o honesto Sancho Pança. Sancho não possui nenhum gênio inventivo. Ele compartilha as credulidades e os prejulgamentos vulgares. Repete ingenuamente tudo o que seus amigos sabem. Fala, pensa e age como todo mundo. [...] A todas as fantasias de seu mestre, responde com argumentos plenos de bom senso; ele sempre é verdadeiro e é ele que, contra Dom Quixote, tem razão. Bem! Em todo o homem de gênio deve, por vezes, a alma de Dom Quixote e a alma de Sancho Pança (RICHET, 1889, p. XVII).

A teoria da genialidade lombrosiana nos permite pensar as invenções históricas, com seus métodos inovadores e suas descobertas, como o resultado dessa combinação. Os gênios, principalmente essa categoria *mattoidi*, carregam a mescla da paixão, da ebriedade, do sonho, de Dom Quixote e da moderação, da sensatez, da vigília, de Sancho Pança. Nem completamente louco, nem inteiramente são, o gênio ocupa esse *entre-lugar* que permite que todo o lugar tome forma. Marginalizado, pois apresenta o perigo da mudança, em alguns casos ele tem a aprovação do público, mas não é o suficiente para lhe retirar dessa posição de exceção, restando-lhe, mesmo depois de seus feitos ou justamente por causa deles, apenas o olhar incompreensível e acusador de que ele é louco, aberração, excêntrico, alucinado. Porém, uma questão que sempre

permanece à sombra, que nunca encontra seu dia no texto de Lombroso, e não deixa de incomodar seu leitor, é: não seria o discurso científico (ou mesmo o moral) o resultado, no momento de sua irrupção, não da razão, mas da loucura? Sócrates, Aristóteles, Copérnico, Galileu, Newton, Descartes, entre outros, são todos gênios loucos e, ao mesmo tempo, não desenvolveram racionalidades que se perpetuaram ao longo da história? Com certeza, a contragosto do psiquiatra, embora a partir de suas próprias reflexões, poderíamos afirmar que o gênio – ou o *mattoidi* – impõe a verdade para uma determinada época. E, novamente, voltamos à questão já feita anteriormente: o que difere um psiquiatra do gênio? Esse inovador de teorias, as mais bizarras? Uma resposta possível é que o psiquiatra se coloca fora de sua própria estrutura discursiva, este que tem como objeto abarcar todos os seres sociais, dividindo-os entre os loucos e os não-loucos. Fora de sua própria teoria, distante de sua própria verdade estabelecida por seu discurso, o psiquiatra fecha os olhos diante do espelho.

2.5.5 Nerval, o sonho e a vida

Algo inconcebível à racionalidade, desde Descartes, é a indissociável relação que a literatura proporciona entre o sonho e a vida. Não à toa, Lombroso vê como um grande sintoma aquela frase em *Le rêve et la vie*, de Nerval (1855, p. 41), onde lemos que “o sonho é uma segunda vida”. Lógico que o criminalista italiano não precisou chegar a essa novela para diagnosticar Nerval, mas quando a leu, horrorizou-se com a definição dessa vida onírica que Nerval (1955, p. 41) sensivelmente descreve:

Não posso passar sem fremir por essas portas de marfim ou córneas que nos separam do mundo invisível. Os primeiros instantes do sono são imagens da morte; um entorpecimento nebuloso toma nosso pensamento, e não podemos determinar o instante preciso onde o *eu*, sob outra forma, continua a obra da existência.

Nerval experiencia o sonho. O que não passa, para Lombroso (1889, p. 211), de um palavrório “que sai da boca de infelizes alienados”, fruto de sua morbidez, para o poeta francês, é a experiência literária mais autêntica, aquela em que vida e sonho se tocam, realizando uma expansão do sujeito e, diante nesse novo sujeito, desse novo *eu* transformado e em mutação, é que a obra poética ganha novas linhas. Por isso, nada mais estranho para Nerval do que os psiquiatras, como Lombroso, nomear essa experiência poética de doença, uma vez que esse termo médico não consegue descrever

a imensa saúde vital que o poeta retira dos sonhos e que, em *Le rêve et la vie*, Nerval tenta transcrever para o papel:

Vou experimentar transcrever as impressões de uma longa doença que se passou toda nos mistérios de meu espírito – não sei por que me sirvo desse termo doença, por jamais, quanto a mim, me senti melhor de saúde. Por vezes, acreditava minha força e minha atividade duplicadas; parecia-me saber tudo, compreender tudo; a imaginação me trazia delícias infinitas. Recobrando o que os homens chamam de razão! É preciso lamentar de tê-las perdido? (NERVAL, 1955, p. 41).

Nerval encontra no sonho essa intensificação da vida, que duplica sua atividade e sua força. Poderíamos traduzir, em termos psiquiátricos, que essa experiência nada mais é do que aquela que relaciona o gênio e a loucura, a saber, uma sobre-excitação da inteligência, como conceituaram Moreau e também Lombroso. Isso também significa dizer que a normalidade nada mais é do que a diminuição da intensidade da vida ou, em outras palavras, em relação à loucura, a normalidade é a vida diminuída, fraca e monótona. Ser racional, ser homem normal, social, é ser homem desprovido de intensidade, de atividade vital, é sempre ficar em um grau menor, abaixo dessa sobre-excitação, não sonhar, ser medíocre.

É necessário entender que a racionalidade, para impor seus regimes, cerceia todo o potencial do intelecto que a ultrapassa, desta forma, criando seus loucos. Esse crime contra a genialidade é a principal característica desse movimento psiquiátrico que visa conter o gênio. Por quê? Por ser um perigo social, pelo risco do diferente que se apresenta para longe das delimitações impostas. O desejo da racionalidade do século XIX, com todas as suas transformações e instabilidades, foi de impor um modo de vida padronizado, que exclua ou extermine a diferença, e a ciência psiquiátrica se tornou a grande ferramenta para alcançar esse objeto.

Triste história, que nem Hegel poderia ter previsto. O espírito absoluto foi substituído por um espírito positivo completamente inartístico, isto é, limitado. É necessário, agora, retomar a noção de homem modelo que Raspail (1845, p. 248) havia caracterizado em *Histoire naturelle de la santé et de la maladie*:

Mens sana in corpore sano, eis o homem modelo, o homem forte e o homem justo; *mens sana in corpore non sano*, eis o homem doente e sofredor; *mens non sana in corpore sano*, eis o homem triste, melancólico e aflito, que se torna maníaco ou louco; *mens insana in corpore non sano*, é a agonia, o prelúdio da morte.

Esse homem modelo em nada se assemelha ao gênio, ou, como Moreau de Tours compreendeu, numa mente saudável não há genialidade.²⁰⁶ O ideal de homem é aquele que se afasta de qualquer diferença e que se uniformiza nessa estranha metafísica do homem perfeitamente saudável, de corpo e alma. Por isso Nerval se tornou intragável para os psiquiatras e seu pensamento um risco para a sociedade. Lombroso não deixou de notar que o poeta compunha, regularmente, em um estado de exaltação mórbida e que, neste estado, teria afirmado que a sentença *mens sana in corpore sano* é falsa, já que considerava que espíritos poderosos necessariamente trazem uma constituição falha e doentia. É nesse sentido que Nerval concordaria com Moreau, de que a genialidade é incompatível com esse homem modelo, já que a famosa frase do corpo e mente saudável acarreta em um erro essencial: o estado mais potente da vida, mesmo o mais saudável, em nada se aproxima da mediocridade do homem modelo, mas no transbordamento da vida, da própria saúde, nesse estado em que o espírito sonha em seu louco diálogo com a razão.

²⁰⁶ Sob a perspectiva de Raspail, poderíamos compreender que a genialidade transitaria entre a melancolia e a agonia, ou seja, a morte.

2.6 FIN DE SIÈCLE: MAX NORDAU

“A arte, sem ser, propriamente dita, uma doença do espírito humano é, entretanto, um ligeiro começo do distúrbio da plena saúde, e não me coloco contra esta conclusão, na medida em que ela não beneficia de modo algum os verdadeiros degenerados e às suas obras claramente doentes”. (NORDAU, 1897, II, p. 554)

A história da genialidade mórbida não atinge seu ápice, como alguns poderiam imaginar, em Lombroso, mas em Max Nordau. Este, em sua grande obra *Entartung*,²⁰⁷ composta de dois volumes, descreve o clima em que vive o fim do século XIX e, ao mesmo tempo, nos traz um balanço geral do alcance da confrontação entre arte e ciência, sempre situando a ciência no nível da salvação e a arte no da periculosidade social. Nordau inicia seu livro com uma carta-prefácio dedicada a Lombroso,²⁰⁸ em que ressalta que os degenerescentes nem sempre são os criminosos, anarquistas, prostitutas ou loucos declarados, mas também escritores e artistas. Por tal razão, Nordau compreende que é da mais alta necessidade retornar estes últimos, já que os degenerados da literatura, da música e da pintura, adquiriram, nesse fim de século XIX, uma influência extraordinária, chegando a atingir os ricos habitantes das grandes cidades; aqueles que até então eram os salvaguardares da moral, agora exaltam os artistas degenerados como criadores de uma arte nova, como os “arautos do século por vir” (NORDAU, 1894, I, p. VI; 1896, I, p. VII).

Momento alarmante, segundo Nordau, pois a arte tem enorme “poder sugestivo” para subverter os tradicionais ideais de beleza e moral. Momento perigoso, visto que esses arautos exercem uma capciosa e corruptiva influência sobre a opinião pública, principalmente sobre a juventude, entusiasmada com o que é novo e estrangeiro. Torna-se de suma importância, nesse contexto, a figura do psiquiatra, pois ele é o único capaz de denunciar, à opinião pública, que os artistas e suas obras são passadas por degenerescentes: para a sociedade não sucumbir à visão mórbida, os psiquiatras adquirem poder de polícia.

2.5.1. O artista e o Crepúsculo dos Povos

²⁰⁷ Na tradução francesa, *Dégénéscence*.

²⁰⁸ Lombroso (1907, p. VII), por sua vez, retribui a cortesia em seu livro *Il crimine, causa e rimedi* (1899) [edição francesa *Crime, causes et remèdes*]: “Este livro que vos dedico, como um companheiro de armas”. Mesma expressão usada por Moreau de Tours, em homenagem a Lélut.

O livro primeiro de *Entartung* se intitula “*Fin de siècle*”, e seu primeiro capítulo, “o crepúsculo dos povos” [*völkerdämmerung*]. Neste, Nordau apresenta visão do que considera a principal característica das manifestações e das disposições dos espíritos, em sua contemporaneidade: a cultura parisiense, que no fim do século XIX alcançou um grau de decomposição das camadas sociais mais altas, aquelas que até então se apresentavam como modelo, alastra-se por toda a Europa. Cria-se, assim, o espírito do *fin de siècle* que, abarcando esses “modelos” da sociedade, estende-se também ao *fin de race*: “em nossos dias, revela-se, nos espíritos da elite, a sombria inquietude de um crepúsculo dos povos, no qual todos os sóis e todas as estrelas se apagam pouco a pouco e, onde, em meio à natureza agonizante, os homens perecem com todas suas instituições e criações” (NORDAU, 1894, I, p. 5; 1896, I, p. 5-6).

O tom apocalíptico percorre todo o livro de Nordau. Quando ele utiliza-se da expressão *fin de siècle*, ela quer designar a anomalia que tomou conta generalizada do espírito europeu – embora tenha seu nascimento no espírito francês –, impondo o fim da ordem das coisas que, consolidadas até uma história recente, trabalhavam retendo, pela firmeza lógica e a domesticação da perversidade, a instauração do caos das ideias. Instaurado o espírito do *fin de siècle*, vislumbra-se o surgimento do artista, como louco ou falso profeta, anunciando, com interpretações misteriosas, obscuras e reveladores, um medíocre futuro. Nordau compara essa “sombria” instabilidade de sua época com a erupção do vulcão Krakatoa,²⁰⁹ para demonstrar o poder de destruição e de desespero que as produções artísticas causam nas almas humanas:

Está aí o aspecto que oferece, ao brilho vermelho do Crepúsculo dos Povos, o turbilhão humano. A sinistra beleza rutilante das fantásticas nuvens flameja no céu, após a erupção do Krakatoa, que foi observado durante vários anos. Sobre a terra, rastejam as sombras cada vez mais espessas que envolvem os fenômenos em uma obscuridade misteriosa, destruindo todas as certezas e permitindo todos os pressentimentos. As formas perdem seus contornos e se dissolvem em redemoinhos de névoas. Os velhos a veem chegar com agonia, pois receavam não serem testemunhas de seu fim. Alguns jovens, em pequenos números, sentem em todas suas veias e em todos seus nervos sua força vital, e se rejubilam antes do nascer do sol. Os sonhos que preenchem as obscuras horas até a aurora do novo dia são, em si mesmo, memórias pesarosas, de maravilhosos desesperos, e a forma sensível desses sonhos são as produções artísticas desse tempo (NORDAU, 1894, I; 1896, I, p. 12-13).

²⁰⁹ Em 1883, houve uma catastrófica erupção na ilha de Krakatoa, fazendo-a desaparecer quando um vulcão, tido até então como extinto, entrou em erupção. É muito provável que Nordau esteja fazendo referência a esse acontecimento.

Tão catastrófico como o Krakatoa, o fim do século XIX é vulcão em erupção que, monstruosamente, cospe uma caldeira de magma sem prévio aviso, dissemina a cultura da morte pela destruição e aniquila toda a esperança: eis o momento em que a arte encontra seu lugar. Os artistas, ao invés de dissipar o medo e o terror impregnados na consciência dos homens, intensificam-os ainda mais, levando a sociedade ao limite. Com esnobismo, esses arautos, segundo Nordau, desprezam a tradição, a moral, e os consolidados valores que permitem a sociedade viver em orgânica harmonia, influenciando a população a se simpatizarem por seu desprezo: “é assim que toda humanidade civilizada aparece convertida numa estética do Crepúsculo dos Povos” (NORDAU, 1894, I; 1896, I, p. 14). A expressão artística, para Nordau, apresenta-se como contranatural (ou antinatural), pois o que é próprio desses artistas é que escondem sua verdadeira natureza ao representarem personagens que não são. Escondendo sua verdadeira formação natural, encarnam um modelo artístico qualquer, violentamente oposto à sua verdadeira natureza.

Todavia, a contranatureza do espírito artístico não tem o mesmo *status* que em Lombroso, uma vez que, para Nordau, ela é o resultado da própria expressão artística: o artista, deliberadamente, oculta a si mesmo, cujo “verdadeiro *eu*” (*eu* pretendido pelo saber psiquiátrico) se esvai na experiência da arte. Em outras palavras, o artista, ao criar, dissimula a si próprio, num quiproquó que o leva a expressar um *eu* distante da verdadeira natureza (comum a todos os homens, saudáveis ou não).²¹⁰ Esse aniquilamento *de si* é conduzido pelo querer do próprio artista que se coloca, no ato de criação, contra as convenções culturais: chegamos, pelo viés negativo, ao entendimento do homem saudável, que seria aquele que se encontra completamente em concordância consigo próprio, com sua formação natural e em conformidade com a tradição.

A arte aparece como Crepúsculos dos Povos porque realiza, através de suas proféticas e místicas obras que inspiram os indivíduos, o movimento antinatural no mundo real, instaurando o reino da doença onde deveria haver saúde, a sujidade onde deveria estar imaculado: o obscuro mundo dos sonhos reina sobre a lógica e a clara realidade.

Esta antinatureza que permite, ao artista, desarvorar o modelo tradicional de arte e se lançar à multiplicidade humana, abandonando os costumes pelo mundo dos sonhos.

²¹⁰ Isso permite a Nordau afirmar que a diferença entre a saúde e a doença não é a essência, mas a quantidade, como veremos a seguir. O que nos parece dúbio nesse raciocínio é de saber se esse desvio é provocado por um “querer” deliberado, como o autor parece sugerir em alguns momentos, ou por uma doença que o leva a cometer tais atos antinaturais, como disseminado pelas teorias degeneracionistas.

O artista rompe com a essencialidade monádica do indivíduo – identidade fechada e linear –, tornando o mundo, aos olhos de Nordau, um grande baile à fantasia, em que sempre se tem, sobre o rosto, uma máscara.

Nesse ambiente, o artista encontra seu público e, na busca de uma nova alma moderna, embasado em todos esses valores obscuros e antinaturais para a psiquiatria, é que se instaura o espírito do *fin de siècle*. Neste espírito, segundo Nordau, à primeira vista, diagnostica-se os sintomas de dois estado patológicos: as tendências degenerativas da poesia e das artes, bem como a histeria de seu público. Cria-se, então, uma *humanidade neuropática*. A esse abrangente diagnóstico, é acompanhado pelas grandes correntes artísticas e literárias, que revelam uma etiologia da alma: a mística (os pré-Rafaelitas, simbolistas, tolstoísta, culto a Richard Wagner); a egótica (parnasianos e diabólicos, “decadentes” e estetas, Ibsen e Nietzsche) e, por fim, a realista (Zola²¹¹ e os “jovens-alemães” pastiches).

Antes, porém, Nordau concentra-se em definir a categoria de artistas. Partindo, principalmente, da noção de *stigmates* – marcas que caracterizam o degenerescente, propostas por Morel e seguido por Lombroso, sendo consequências de uma falta, uma debilidade, como, por exemplo, deformidades, formações múltiplas ou retardo no desenvolvimento –, o psiquiatra afirma que tais marcas podem ser encontradas não somente nos traços físicos (hereditários ou deformidades somáticas), mas também intelectuais (obras degeneradas), razão pela qual não era mais necessário medir o crânio de um escritor para saber se ele é ou não um degenerado, pois seus escritos já traziam outros *stigmates*, como a falta de moralidade, pudor e dever. Assim o artista é aproximado, mais uma vez, do louco e do criminoso: personagens que carregam marcas em comum, o excesso (a intensidade) que transgride a moderação e recusa a docilidade. A doença ainda se caracteriza pela intensidade, fazendo o organismo se desviar das regras e agir de maneira independente, uma vez que, entre a doença e a saúde, existe diferença de quantidade, e não de essência: “só existe uma espécie de atividade vital das células e dos sistemas celulares ou orgânicos. Somente ela, por vezes, é acrescida e, por vezes, atenuada, e quando este desvio da regra é nocivo aos objetos do organismo total, nós o nomeamos doença” (NORDAU, 1897, II, p. 552-553; 1896, II, p. 547).

²¹¹ Já analisado por nós.

Quando se impõe, sobre a atividade vital, uma força, um acréscimo, o homem desvia-se da norma, entrega-se aos instintos e sucumbi à doença. Antiga dialética, presente ainda nesse final de século XIX, que insiste em aproximar os marginalizados: artistas, criminosos e loucos. Em razão dessa sobre-atividade, indivíduos perdem, segundo Nordau, o bom senso e, com ele, a capacidade de distinguir o bem e o mal, o vício e a virtude

Surge aquilo que Nordau chamou de “bestialidade do pensamento”, definida por quatro *stigmates* característicos de artistas: 1) o intelectual, cujas raízes psicológicas contemplam a *loucura moral*: o egoísmo monstruoso e a impulsividade (incapacidade de resistir a um repentino impulso); 2) emotividade, embora raro em degenerescentes, é tipificada pela abundância e pela desproporção de risos e lágrimas, levando o público a acreditar que essa excitabilidade seja algo superior, como se possuíssem uma compreensão única sobre as coisas e ausente nos homens normais; 3) o pessimismo – que, de todos, para Nordau, melhor sintetiza o espírito do *fin de siècle* –, caracterizado por um estado de inatividade e desânimo, por uma descrença total nos seres humanos e nos fenômenos do mundo, como também sobre o próprio indivíduo. O pessimista é melancólico, sombrio, desesperançoso com o mundo e consigo próprio, tornando-se perigoso a partir de crenças misteriosas e vagas, tem aversão à ação – oscilando entre o horror do agir ao impoder do querer – e, frequentemente, submerge em sonho profundo, não demonstrando atenção aos fatos, apenas se rejubilando com sua tumultuosa imaginação que representa o mundo; 4) misticismo, caracterizado, principalmente, pela exaltação religiosa.

Essas marcas tipificam o gênio, conquanto, para Nordau, isso não quer dizer que todos os gênios sejam loucos: há gênios saudáveis que são caracterizados por um desenvolvimento intelectual extraordinário; também há loucos sem qualquer característica de genialidade, como os estúpidos e incapazes; e, claramente, há aqueles, segundo o conceito de Magnan, *degenerados superiores*. Quanto a isso, Nordau (1894, I, p. 44; 1896, I, p. 45) nos dá a chave para distinguir o gênio degenerescente do saudável:

[o gênio saudável] eleva-se à faculdade particular pelo qual se caracteriza um gênio, e permanece ainda como um homem capaz, amiúde inteligente e de uma habilidade superior, moral, apto a discernir e, portanto, sabe ter seu lugar em nossa engrenagem social. Que se submetam a mesma prova o degenerado, e só teremos um criminoso e um louco que a humanidade sã em nada pode utilizar. Se Goethe jamais tivesse escrito um único verso, ele não seria menos

um homem de excelente companhia, de bons princípios, um colecionador pleno de gosto, um observador penetrante da natureza. Por outro lado, imagine um Schopenhauer que não tenha sido o autor de livros surpreendentes, e que só teríamos diante de nós uma verdadeira repulsa por seus costumes, devendo excluí-lo de toda sociedade honesta e que seu delírio de perseguição o designaria para o asilo dos alienados. A falta de acordo, a falha de equilíbrio, o lado singularmente inútil e insatisfatório até mesmo da faculdade pelo qual o degenerado é reconhecido como gênio, atinge os olhos de todo o observador são que não se deixe influenciar pela admiração das próprias críticas degeneradas.

Traça-se um importante critério – exterior a toda *genialidade* – de distinção dos gênios. O que estritamente separa os gênios loucos dos saudáveis? Seu discernimento, sua capacidade de se colocar dentro da engrenagem social. Fundamentalmente, Nordau, ao definir que não é a genialidade que determina o gênio doente ou o saudável, leva-nos a pressupor que a produção intelectual de determinado artista – que se materializa em obra – é apenas o resultado de sua doença, da incapacidade de sua subjetividade entrar em acordo com outras (intersubjetividade). Ora, ao fazermos o exercício de pensar que Goethe e Schopenhauer nunca escreveram nada, para julgar o primeiro como são e o segundo como degenerado, também esse exercício não resultaria em retirar dos nomes “Goethe” e “Schopenhauer” a categoria “gênio”? Se levarmos a sério essa hipótese de Nordau, de pensar que um “Schopenhauer nunca nada escreveu”, o que o caracterizaria como gênio? Não seriam suas obras inovadoras que mudaram o curso do pensamento? Difíceis questões, procedimento que implica suposição, quase superstição: na vontade de estabelecer um critério científico para apreender o gênio, esquece-se do gênio e, certamente, da cientificidade desse critério. No fim, a arte é o resultado da doença, e o degenerescente que aniquila sua própria natureza num movimento crítico, só poderia tornar-se gênio, doente.

2.6.2 Talento e gênio

Nordau, diferentemente de Lombroso e Moreau de Tours, preocupou-se com uma sistematização e diferenciação de gênio e talento. Moreau de Tours, que se utilizou de ambas as categorias em sua *Psychologie morbide*, preferiu não entrar profundamente no mérito dessa distinção, subsumindo gênio e talento a “inteligentes superiores”. Lombroso, que utilizou com frequência os dois termos, não conseguiu esboçar com qualquer precisão – ou seja, com o rigor científico necessário – as gradações que separam o gênio de outras categorias.

Por sua vez, Nordau, no capítulo “*Psycho-Physiologie des Genies und Talents*” de sua obra *Paradoxe* (1885),²¹² dedicou-se em traçar a diferenciação entre gênio e talento, estabelecendo que o homem de talento realiza atividades frequentemente práticas (melhor que a maioria dos homens), enquanto o gênio cria atividades novas, antes dele nunca praticadas, com métodos inteiramente próprio e pessoal.

Critério que se diferencia, primeiramente, pela quantidade, visto que Nordau atribui maior número de homens de talento do que de gênios. Segundo o autor, o talento não é algo exclusivo da humanidade, pois também pode ser observado no reino animal: um cão que consegue apreender comandos complexos mais rápidos que os outros ou um cavalo que é mais veloz que outros de sua raça, são exemplo de animais de talento. Por sua vez, o gênio é encontrado em apenas alguns homens capazes em trilhar novos caminhos que antes dele não foram percorridos.²¹³

A diferença entre o talento e o gênio se estabelece, não a partir de uma categoria *extra-humana* ou *a-humana*, mas por laços hereditários. O gênio, segundo Nordau, é aquele indivíduo que possui a faculdade de combinar de modo inteiramente original as impressões que recebemos do mundo externo. É por causa dessa combinação extremamente nova, original e singular, que a maioria das pessoas, confortáveis com suas próprias crenças, não se adaptam facilmente a ela. Isso faz parte da própria constituição social; já o gênio seria aquele que despreza o senso comum e as leis estabelecidas pelas instituições políticas e sociais. Nesse sentido, o psiquiatra considera que todo chefe de Estado não deve ser *genial*, mas raciocinar como a maioria, para o bem comum.²¹⁴ Vê-se, aqui, o que corre por trás desse projeto de definição da genialidade. Por mais que Nordau esteja, nesse texto, esforçando-se em não esboçar uma teoria do gênio degenerescente, ainda assim ele nos conduz à problemática que encontramos, negativamente, de Lélut a Lombroso: a natureza do homem normal, em

²¹² Em francês, utilizamos a edição *Psycho-physiologie du génie et du talent*, de 1906, que traz apenas dois capítulos da obra *Paradoxe*: fora o capítulo que leva o título da obra, encontramos também “*Majorité et minorité*”.

²¹³ Entretanto, Nordau atribui uma coletividade ao gênio, ou seja, ele não é exclusivamente encontrado em um homem, mas também pode ser localizado em uma espécie, por exemplo: “o mundo orgânico, em seu conjunto, é um gênio, evolução e genialidade são sinônimas, e a teoria da degenerescência não é outra coisa que a compreensão e a proclamação da operação do gênio no mundo orgânico” (NORDAU, 1906, p. 52; 1885, p. 125). Todavia, pensado individualmente – é esse o foco do autor –, só alguns homens são dotados de gênio e, pensar o contrário, levaria ao reino das possibilidades e não do ato, como, por exemplo, uma abelha que construísse um alvéolo octogonal ao invés de um hexagonal ou uma andorinha que inventasse uma nova forma para seu ninho. Segundo Nordau, o mundo animal não consegue produzir fenômenos desse gênero, enquanto os homens são capazes de realizar atividades diferentes às aquelas herdadas.

²¹⁴ “Assim, os políticos, legisladores, homens de Estado, não deveriam ser originais. Quanto mais cada um deles for comum, melhor para ele e melhor para seu povo” (NORDAU, 1906, p 30).

sua vida monótona e circunscrita pelo senso comum, é eminentemente inartística. A arte moderna, em sua maioria subversiva e, por isso, original, sempre foi e será incômoda. Uma sociedade, em sua estrutura essencial, pensando aqui a partir de Nordau, isto é, como um agrupamento de indivíduos sob a mesma mentalidade, já carrega, intrinsecamente, a negatividade da arte e a condenação da genialidade.

Entretanto, antes de ser o resultado social, o gênio pode ser explicado biologicamente:

Cada indivíduo é, conseqüentemente, o resultado de duas tendências: a lei *vital primitiva* e a *hereditariedade*. A primeira faz criar novas formas aptas às funções vitais; a segunda repete um esquema já existente, aqueles dos genitores. E não poderei nunca apontar como, segundo minha opinião, a liberdade ilimitada, das coisas entre todas as formas possíveis, é o elemento primitivo, enquanto que a forma ancestral, que aparece como limitadora dessa liberdade, é o elemento que posteriormente intervêm (NORDAU, 1906, p. 13, *grifos nosso*).

O indivíduo se constitui, então, de duas leis: a *hereditária* e a *vital*. Essa configuração garante, no indivíduo, tanto traços da liberdade individual (a subjetividade), quanto do determinismo biológico (hereditariedade). Toda a tradição, todos os costumes, tudo o que é estático, é resultado desse determinismo. Sob este domínio, o organismo social se forma, possibilitando o convívio social, no qual todos podem se identificar, estando sob um mesmo regime e “querendo” as mesmas coisas: biologicamente falando, a hereditariedade, em “*Psycho-Physiologie des Genies und Talents*”, é a grande realizadora da síntese social. Por outro lado, todo o indivíduo, que participa biologicamente do “coletivo”, também se caracteriza por sua diferença, ou seja, por sua vitalidade, que nada mais é do que a liberdade que todos têm para se afastar e divergir da coletividade. Todos são passíveis de originalidade, mas isso depende da força biológica que a lei hereditária impõe sobre o organismo. Por isso, podemos pensar que ser gênio sempre se voltar para a origem, para a lei vital primitiva (que é fonte de liberdade e, por isso, possibilidade de originalidade), subvertendo da lei hereditária, que implica banalidade e impõe limites para a liberdade.

A concepção de *originalidade* se integra, essencialmente, à definição de sujeito. A partir das leis biológicas, temos, subjetivamente, uma originalidade limitada e, objetivamente, uma originalidade circunscrita, isto é, a própria lei biológica traça um limite do qual a originalidade não pode ultrapassar, até porque a subjetividade submete-se à limitação orgânica ou, em outras palavras, as leis naturais agem contra a

genialidade na busca da uniformidade dos indivíduos (lei hereditária). Tal uniformidade, para Nordau, nada mais é do que, socialmente falando, a capacidade do indivíduo em cumprir seu dever de cidadão e, nesse sentido, as leis biológicas que determinam e circunscrevem os indivíduos são perfeitamente saudáveis. Mas a noção de indivíduo ganha sua espessura quando o psiquiatra introduz a possibilidade de individualidade, isto é, do indivíduo pensado como independente, autônomo, como uma espécie em si mesmo que se distingue dos demais (um organismo singular). A *lei vital* é a lei que ultrapassa a lei, que subverte sua própria lei – que encontra seu duplo na lei moral – para fazer surgir uma fissura na tradição, com o próprio sujeito constituído biologicamente e socialmente. Isso não pressupõe que o indivíduo desprenda-se totalmente das leis da hereditariedade, dos limites de sua espécie, que trazem a mesma origem e uma ausência de vontade livre, mas acarreta que todo o indivíduo, determinado pelas leis biológicas uniformizadoras, traz uma lei contra todas as leis, permitindo-lhe ser singular, estrangeiro, por sua constituição ainda comum a todos (portanto, ainda decorrente do organismo): a *lei vital primitiva* é a possibilidade de o organismo tornar-se sujeito.

Delineia-se, assim, o conceito de genialidade: genialidade, talento e normalidade se diferenciam por graus.²¹⁵ Quando houver equilíbrio entre a lei hereditária e a lei vital, o indivíduo se mantém no grau da normalidade, porém, no momento em que a lei vital se sobrepõe à lei hereditária, o indivíduo começa a se destacar por seu talento e, num grau ainda maior de vitalidade, desperta-se o gênio. É por isso que o homem normal sempre está fadado à mediocridade, uma vez que ele é pura repetição, o mais do mesmo, inartístico:

Um organismo provido somente de uma quantidade mediana de força vital jamais poderá realizar funções superiores e supremas; ele não busca nenhuma situação que já não tenha sido familiar aos seus ancestrais; se, contra sua vontade, encontra-se numa situação nova, esforça-se, antes de tudo, de retirar-se; se isso lhe for impossível, esforça-se por tratá-la conforme analogias acostumadas, isto é, a se comportar como costumeiramente faz em outras frequentes situações, mais ou menos parecidas à nova; e se esse pequeno expediente não lhe servir para o caso presente, ele deixa de ter o domínio da situação e sucumbe, a menos que vivam nele forças latentes que não tenham, em situações ordinárias, a oportunidade de se desenvolver e que a necessidade desperte. De resto, pois, ele sempre se fechará no círculo fatal

²¹⁵ Sobre isso, Nordau escreve (1906, p. 88): “Para aqueles que tomam as atividades intelectuais como funções de uma alma, isto é, um hóspede imaterial em nossos corpos, julgarão a explicação do gênio e mesmo do talento ou ridicularmente fácil ou de todo impossível. Eles não podem dizer que Pedro tem mais alma que Paulo, visto que onde não há matéria, não existe extensão, a qual é um atributo unicamente material, nem intensidade, que é um atributo único de energia, função da matéria”.

da hereditariedade, horrorizando-se com a menor mudança das linhas de semelhança com seus ancestrais e seus companheiros de mediocridade, terminando sua vida tal como a começou: como um *cliché* das formas que o precedeu e existirão depois dele (NORDAU, 1906, p.18-19).

O gênio, por definição, é contrário ao homem comum. Um organismo dotado de força vital acima da média tem necessidade de novas situações, sempre as buscando. Quando novas situações se apresentam, adapta-se facilmente, sem precisar de exemplos que o guie ou dos hábitos de seus antepassados, para dirigi-lo. Esse organismo triunfa sobre a hereditariedade, desenvolvendo, livremente, a singularidade. Sobre isso, Nordau (1906, p. 59) escreve que “o gênio repousa sobre um desenvolvimento orgânico primitivamente superior, já o talento sobre um plano de desenvolvimento, adquirido pela aplicação do exercício, das disposições naturais que, no seio de uma determinada raça, possuem a maioria dos indivíduos sadios e normais”. O talento, diante dessas afirmações, ainda é consequência da lei hereditária e seu trabalho é apenas a realização melhor de algo já existente. Nada de novo é criado, apenas o que existe é melhorado. O que nos leva a pensar que a diferença entre o homem normal e de talento reside na forma como cada um desenvolve seu trabalho: o primeiro trabalha, sem desenvolver ou melhorar nada, fica no plano estático (hereditário), é o sujeito medíocre de Lombroso; o segundo, por sua vez, embora não crie, permite o progresso ou o aprimoramento do existente (filia-se, parcialmente, à lei vital). O homem de talento é incapaz de revolução ou anarquia, pois não pode mudar a ordem das coisas, apenas as desenvolver. A saber, no homem de talento, embora a vitalidade se manifeste, a lei da hereditariedade predomina.

O gênio, por sua configuração biológica, está fadado ao estranhamento, em razão de ser natural, à multidão, defender-se “contra novas ideias, não porque ela não as quer pensar, mas porque ela não as pode pensar. Isso exige um esforço e todos os esforços são dolorosos; ora, sempre evitamos a dor” (NORDAU, 1906, p. 34). E, com a precisão cirúrgica, Nordau oferece o que seria uma explicação póstuma para o objeto de seu livro *Entartung*: a dificuldade da sociedade em aceitar a genialidade que impõe o novo, o diferente e o singular, e a necessidade, por esse motivo, de uma ciência para conter o vitalismo dos artistas. A exceção, tal como definida a genialidade, não deixa de gerar desconforto nem mesmo nos talentosos psiquiatras, que não conseguiram absorver essa novidade, pois estavam mais próximos da vulgaridade? É assim que uma ciência, fortificada pelo cortejo da massa, impõe suas regras amplas, gerais, moventes, para dar

conta de algo de tão difícil apreensão e, ao mesmo tempo, de tão fascinantes expressões. O medo social, aliado à pretensão científica, cerceia a novidade em benefício da conservação da tradição e da ordem: a comodidade vence a vida, sob o pretexto de uma boa vida, limpa, calma e harmônica. Ao lermos “*Psycho-Physiologie des Genies und Talents*” à luz do *Entartung*, teríamos que admitir que a *lei vital primitiva* é a possibilidade de o organismo tornar-se louco.

É por isso que não podemos nos enganar quando Nordau fala sobre a genialidade, em *Paradoxe*, informando ao seu leitor que não trouxe juízo de valor²¹⁶ e, em muitas ocasiões, dando a entender da grandiosidade e da importância do gênio. Em determinado momento, Nordau (1906, p. 89) chega mesmo a se opor a Lombroso e a tradição psiquiatra que entende o gênio como um neurótico, escrevendo que não quis assimilar genialidade e loucura. E se, para numerosos alienistas, o gênio é uma neurose, como em Lombroso, que compreende a constituição do gênio como patológica, degenerativa, Nordau vê nisso, inicialmente, um erro, embora rapidamente supere essa consideração quando volta seu olhar para o artista:

Chama-se [gênio], com uma facilidade deplorável, qualquer imbecil extático que brinca de profeta ou de artista, e deslumbre por sua extravagância absurda a mais enjoada porção do exército dos filistinos: os esnobes estetizantes. Nos povos bárbaros, olham-se os loucos e os idiotas como personagens sobrenaturais e os cercam numa espécie de respeito religioso. É por um resto dessa superstição primitiva que se aplica aos espíritos doentes, cuja condição patológica se manifesta por uma atividade, diz-se, “artística”. Essa palavra “gênio” que deve servir, sobretudo, para qualificar os inventores de verdades novas e os iniciadores que fazem avançar o conhecimento humano. Abandono os pseudo-gênios “artísticos” aos alienistas. São, com efeito, geralmente patológicos e degenerados (NORDAU, 1906, p. 90).

Só podemos aceitar de forma parcial a compreensão positiva do gênio em Nordau. Levando em consideração sua obra *Entartung*, não há nada que o afaste da tradição do gênio neurótico, de Moreau de Tours, e do gênio degenerescente, de Lombroso. Somente ponderando esse entendimento dicotômico do gênio, é que podemos esclarecer a oposição entre, de um lado, o gênio bom (Goethe) e, do outro, o gênio doente (Schopenhauer). Aquela vitalidade que nos fala Nordau em *Paradoxe*, é relegada, em *Entartung*, à própria herança degenerada. Goethe se tornou, então, o exemplo do verdadeiro gênio, porque ainda estaria sob o entendimento do texto

²¹⁶ De fato, é isso que Nordau (1906, p. 41) escreve: “O leitor terá notado que sempre opus as ideias novas e velhas, e nunca as melhores e piores, as mais altas e a mais baixas, em uma palavra: evitei empregar epítetos que implicassem louvores ou blasfêmias e que testemunhassem predileção por umas e aversão por outras”.

“*Psycho-Physiologie des Genies und Talents*”, enquanto Schopenhauer foi caracterizado como um filósofo artístico, a saber, doente, mórbido, degenerado e artista.

O fato é que, entre “*Psycho-Physiologie des Genies und Talents*” e *Entartung*, existem uma mudança de posição no que compete à ideia de hereditariedade. Embora Nordau admita, em *Entartung*, que para se diagnosticar um artista degenerescente não precise recorrer à história biológica do indivíduo, pois é possível somente pelos *stigmates* característicos de artistas (a emotividade, a loucura moral, o misticismo ou o pessimismo), ainda assim, esses estigmas, que se apresentam ao olhar do médico, são frutos da história biológica do sujeito, como não poderia deixar de ser, levando em consideração a tradição em que Nordau se apresenta. Diversamente, a hereditariedade, no texto de 1885, em nada contempla a história mórbida do indivíduo, ao contrário, ela é a condição para a normalidade, sendo que o gênio, nesse texto, é resultado do vitalismo primitivo que o lança para fora da lei hereditária. Essa mudança de posição quanto à hereditariedade é importante, pois a última adotada coloca Nordau na mais estrita linha degeneracionista, aquela pela qual ficou conhecido.

2.6.3 O inimigo público

Nordau, diferentemente de Lombroso, separa “os bons gênios de suas caricaturas” (GROS, 1997, p. 136) e, em *Entartung*, encontramos todas essas caricaturas discriminadas. Quando as máscaras estão sobre as faces, o artista anuncia o apocalipse do qual é cúmplice, e a humanidade presencia a grande epidemia intelectual que se alastra mundo afora: o artista é assimilado à peste negra de degenerescência e de histeria, o que leva a humanidade a se questionar sobre seu futuro, pela incerteza de um presente tomado pela anomalia.

A incerteza sobre o futuro é consequência da nocividade da epidemia artística e, para levar esperança à sua época, Nordau traz uma série de diagnósticos sobre os artistas e filósofos mais influentes do século XIX: quando lemos os escritos de Nietzsche, “temos a impressão, da primeira à última página, que ouvimos um louco furioso que, com os olhos reluzentes, a boca espumante e com gestos selvagens, ejacula uma torrente de palavras atordoantes” (NORDAU, 1897, II, p. 308), e aqueles que, porventura, veem em Nietzsche um defensor da liberdade, não percebem que o filósofo confunde o homem consciente com o homem inconsciente, a saber, que o indivíduo

livre para Nietzsche não é dotado de julgamento ou conhecimento, mas consumido pelo desejo ardente de satisfação de seus instintos concupiscentes (não um indivíduo moral, mas sensual); Ibsen, por sua vez, em seu teatro, apresenta uma “obsessão teológica” que nada mais faz do que refletir sua própria obsessão, isto é, todo seu teatro é a representação de sua degeneração; Baudelaire fez escola, e tanto ele quanto seus discípulos compartilhavam de uma predileção pela doença, pela morte e pela podridão (necrofilia); há também aqueles poetas/filósofos, como Tolstói e Richard Wagner, que ostentam, como é notório para a psiquiatria, uma falha do espírito inato ou adquirido, expressando esta falha em suas ignorâncias místicas. Os diagnósticos se multiplicam, Rimbaud, Nerval, Novalis, Sade, Masoch, Hofmann e muitos outros, não escapam ao olhar atento do psiquiatra.

Decorre desses múltiplos diagnósticos, um prognóstico nada esperançoso ao século que se inicia: a “evolução do mal”. Considerando a degenerescência uma epidemia, Nordau pressagia que esse mal se alastrará pela população e gerará, cada vez mais, suicidas, assassinos, drogados e *psychopathias sexualis*²¹⁷ de diversas naturezas. Gradativamente, os costumes e as leis sucumbirão para esse novo público aberrante. Nas escolas, a educação teórica será, paulatinamente, suprimida e se reservará grande parte do tempo para o exercício dos corpos. As cenas teatrais que interessarão serão apenas representações eróticas e crimes sangrentos sem qualquer censura, cujas vítimas aspiram à volúpia de morrer para serem aplaudidas pelos espectadores em delírio. As religiões tradicionais perderão cada vez mais adeptos, como o tema da morte de Deus já havia anunciado.

Entretanto, Nordau (1897, II, p. 532) também profetiza uma salvação: “os degenerados devem sucumbir, pois eles não podem nem se adaptar às condições da natureza e da civilização, nem se preservar na luta para a existência contra os seres saudáveis”. Sob essa perspectiva, o psiquiatra acompanha seus predecessores, como Morel e Lombroso, que afirmam que o degenerado, em seu estágio mais desenvolvido, torna-se estéril, caminhando, assim, para sua própria extinção. Isso traz uma implicação direta para o futuro da arte e da literatura, uma vez que os artistas se resumem, para o saber positivo, a degenerados:

²¹⁷ No livro de Krafft-Ebing, *Psychopathias sexualis*, publicado pela primeira vez em 1886, encontramos uma longa nosografia das perversões sexuais. Dentre elas, pela primeira vez, figura o masoquismo e o sadismo. Nota-se, então, que não é apenas a literatura que é apreendida pelo discurso médico, mas o próprio discurso médico, se servindo das terminologias literárias e dos literatos, amplia seu quadro nosográfico: não é a doença que se encontra na literatura, mas a própria literatura que se transforma, agora, em doença. Sade e Masoch são os exemplos mais representativos.

O caminho seguido até aqui pela civilização nos dá também uma ideia do tipo que poderia ser reservado à arte e à poesia em um futuro distante. O que, originalmente, foi a mais importante ocupação dos homens plenamente desenvolvidos intelectualmente, dos membros mais maduros, dos melhores e mais inteligentes da sociedade, torna-se, pouco a pouco, um passatempo inferior e, finalmente, um jogo de crianças. [...] devemos concluir que, daqui a alguns séculos, a arte e a poesia tornar-se-ão puros atavismos e somente serão cultivados pela parte mais emocional da humanidade: as mulheres, a juventude e, talvez, mesmo a infância (NORDAU, 1897, II, p.535-536).

Onde Hegel jogou cal, Nordau cobre com terra. E o final do século XIX retoma – em seu próprio contexto – o que se havia anunciado em seu começo: *o fim da arte*. Agora, a arte se encontra tragada pela perversidade de um discurso que não cessa de colocá-la como inferior, degenerada e que se dedica apenas a espectadores histéricos. Sua atividade só pretende a mudança, a subversão da tradição e dos bons costumes. No entanto, Nordau (1897, II, p. 537) escreve que “a realidade não conhece bruscas mudanças” e, por isso, “a arte e a poesia de amanhã serão, sobre todos seus pontos essenciais, a arte e a poesia de hoje e de ontem”, a saber, que sua incansável busca pelo novo não passa de uma “ vaidade histórica”, de uma loucura charlatã, e, por isso, nada de sério poderá produzir a arte no futuro: a revolução é coisa de louco, é coisa de artista.²¹⁸

Dessa caracterização da arte, decorre uma total incompatibilidade entre a experiência estética e o conhecimento científico: enquanto a ciência tem por objeto o conhecimento, a arte e a poesia têm a emoção. A ciência opera através da observação, de associações de ideias determinadas pelas impressões sensoriais, ou seja, suas produções são obras que partem de uma reflexão sobre a realidade, ao representá-la. A arte trabalha com a imaginação, associando ideias através da emoção, sem uma conexão direta com a realidade e, por isso, rompe com as cadeias da representação. Diante dessa divergência (ou mesmo oposição) de objetivos e métodos, Nordau acredita que sua confusão é inimaginável e a menor aproximação seria um imensurável retrocesso. Essa diferenciação pode também ser observada no terreno moral (da virtude e do vício), no metodológico e lógico (linguagem estrutura e lógica e linguagem desvairada) e no nível

²¹⁸ Nordau acredita que depois de mais de três mil anos de história da arte e da poesia, não encontramos formas novas de pensar. Apenas os antigos inovaram, ao dar a verdadeira natureza do pensar. Sob esta forma, a arte não consegue desvincular-se. Embora exista evolução, nunca houve uma ruptura inovadora. Ora, acompanhando a linha de raciocínio de Nordau, podemos afirmar que a essência da arte é a própria degenerescência e, portanto, por mais que consideremos que suas formas possam mudar, essa mudança é sempre superficial, uma vez que a arte é, originariamente, o resultado de uma doença, de um desvio, e nunca um progresso do conhecimento humano, já tão consolidado em seus fundamentos.

médico (doença e saúde). Arte e ciência não são somente opostas em suas essências, mas também em suas finalidades: a psiquiatria quer a higienização da sociedade, enquanto a arte a leva para sua degradação.

Pela arena em que se digladiam, esse embate já pressupõe um vencedor: Nordau entende que a civilização sempre caminha para sua uniformização e, nesse sentido, tende a eliminar, num futuro distante, tudo o que é distinto e diferente. Essa argumentação é a própria racionalização do racismo, quando se impõe um ideal de sociedade, de homem, de cultura, acreditando em sua perpetuação – ela visa sufocar, eliminar, matar, tudo aquilo que rejeita e lhe aparece como estranho, tudo aquilo que fora do seu ideal (o negro, o pobre, o judeu, o homossexual, o louco, o artista). Notemos que, quando Hegel fez sua crítica à arte, esta passava por uma transformação, da qual Baudelaire nos foi testemunha: a decadência dos valores ideais (a arte representativa ou imitativa) para a imersão nos regimes do corpo e do mundo. Frente à argumentação de Nordau, o traço de incompatibilidade entre ciência e arte acontece somente na modernidade, já que a arte moderna, esgotada dos valores transcendentais, despertou os instintos e as paixões humanas. A ciência, por sua vez, incorporou os velhos valores, dos quais o poeta baudelaireano se recusou a incarnar, sob pena de riso. Nesse sentido, o objetivo da ciência psiquiátrica é executar seu projeto de progresso e civilização, pautado no extermínio do diferente, enquanto a arte, ao se desprender de tais valores, sucumbiu à loucura, sob o olhar de uma sociedade que ainda acreditava cegamente no modelo de homem. Não à toa, assimila-se a arte às ruínas da sociedade, por sua subversão dos costumes, da tradição, dos valores, enquanto a humanidade civilizada, preocupada com seus ideais inalcançáveis, buscar depreciar e, em alguns casos, exterminar aqueles indivíduos que contestam tais ideias: o louco, o criminoso, o artista. A grande maioria da literatura psiquiátrica sobre a degenerescência compreende que a própria natureza torna-se algoz, a saber, visa eliminar aquilo que lhe parece como exceção (como vimos em Lombroso), mas Nordau acredita que a sociedade não pode esperar, uma vez que sua época, tragada pelo alastramento da degenerescência e da histeria, deve decretar que tais “aberrações da arte não têm futuro. Elas desaparecerão quando a humanidade civilizada triunfar de seu estado de esgotamento” (NORDAU, 1897, II, p. 547).

Para superar esse esgotamento, é necessário, primeiramente, desmascarar o subjetivismo doentio do artista que, devido a seus distúrbios patológicos,²¹⁹ apenas exprime mentiras e prega valores próprios, totalmente avessos à ideia de uma sociedade harmônica:

Eles [os artistas] têm o nome de liberdade na boca quando proclamam como seu deus o seu miserável “eu”, e chama isso de progresso quando preconizam o crime, negando a moralidade, elevando o templo dos instintos, importunando a ciência, estabelecendo a ociosidade estética como único objeto da vida (NORDAU, 1897, II, p. 555).

Nordau se volta, em vista disso, à noção de progresso para estabelecer a distinção entre ciência e arte e, por fim, condenar esta por “elevar o templo dos instintos” contra os altos valores universais e morais, defendidos pelos homens de razão. Esse progresso que Baudelaire já havia condenado em seus escritos, torna-se a base fundamental para a sustentação do discurso científico contra a experiência estética (ou a vitalidade do viver):

O progresso só é possível pelo crescente conhecimento; ora, isso é trabalho da consciência e do julgamento, não do instinto. A marcha do progresso é caracterizada pela ampliação da consciência e pela restrição do inconsciente. [...] É este que coloca o prazer acima da disciplina e a impulsão acima da moderação de si mesmo, isso não quer o progresso, mas o retorno à bestialidade primitiva (NORDAU, 1897, II, p. 556).

Opondo ciência e arte, progresso e bestialidade primitiva, regeneração e degeneração, saúde e doença, higienização e corpo imundo, o século XIX chega ao seu limiar, com uma dialética que lembra aquelas mesmas estruturas hegelianas. O instinto, como em Hegel, é ainda a fonte da loucura, o que há de mais primitivo e bestial no homem, embora, sempre pressupunha o problema de uma liberdade que foge da disciplinarização social. Essa liberdade permite ao artista louco entregar-se às suas paixões, numa intensificação da vida que lhe proporciona realizar obras de gênio.

Depois da abrupta separação entre arte e ciência/filosofia em Hegel – a mais expressiva depois de Platão –, o limiar do século XIX traz seu pleno desdobramento, através de toda a literatura médica que condena, ao mesmo tempo, arte e filosofia. Esse antagonismo, que tipifica a arte e a filosofia como degeneradas, garante o império das ideias científicas que se creditam baseadas na razão, contra a bestialidade dos

²¹⁹ Nordau (1897, II, p. 553) define, desta forma, a doença do artista: “Somente a exageração dos estados particulares acarreta um distúrbio patológico”.

raciocínios filosóficos e artísticos (ilusões metafísicas, como caracterizados por Lélut). Desse modo, não é nenhum disparate afirmar que encontramos, de alguma forma e por suas próprias vias, o projeto hegeliano potencializado pelo saber psiquiátrico. Embora ajam trocas, arte e ciência se encontram tão polarizadas, tão encolerizadas uma com a outra, que chegaram ao ponto de, por um lado, o discurso do *homo scientificus* acusar e ser o grande juiz do *homo aestheticus* e, por outro, o *homo aestheticus* ser uma experiência alternativa de uma vida padronizada, disciplinarizada, tal como se tornou a vida do “homem comum” sob os controles científicos e sociais.

A arte agora carrega a chaga – seu indelével *stigmat*e – de uma atividade propriamente degenerada da vida, a evolução da decadência, o crepúsculo dos povos, o começo do fim. Começo que não poderá se perenizar – pelo menos, esse é o desejo de toda a literatura psiquiátrica. Desde Morel, o degenerado, sendo estéril, é a condição de seu próprio extermínio, e a degenerescência, um *a priori* do artista. Este, sendo degenerado, evolui (evolução mórbida) de tal forma que se depara com seu próprio limite enquanto existência ou com sua própria impossibilidade de existência. Diferentemente da vida saudável, a vida degenerada trabalha contra si mesma, em seu próprio aniquilamento, e a natureza, a médica *par excellence*, avessa a anomalias, em algum momento as exterminará. Em função disso, para Nordau (1897, II, p. 556), a arte é “um retorno para trás, uma recaída, isto é, no fundo, o ideal real desse bando que tem a audácia em falar de liberdade e progresso”. Também por essa razão que a arte é antinatural, já que desafia essa natureza inteiramente médica e preservacionista, e caminha contra sua própria temporalidade: a arte é “um passado remotamente esquecido, o mais fabuloso” (NORDAU, 1897, II, p. 556). Isso só prova que, para Nordau, a produção artística não passa de um atavismo, sem qualquer propriedade para falar em progresso. E não seria o atavismo o sintoma mais característico dos degenerados?²²⁰ Insiste-se mais uma vez: *a arte é coisa do passado*.

Mas esperar que o tempo dê fim a esses degenerados pode ser muito prejudicial à sociedade, pois, perigosos como são, podem causar danos irreversíveis se não forem imediatamente combatidos. À vista disso, cabe à psiquiatra, segundo seu mais novo evangelho universal, impor sua cruzada moderna:

²²⁰ Entretanto, há uma diferença entre os dois: o degenerado é um estado patológico e, por isso, segundo Nordau, ele não se reproduz e tende a desaparecer. Por sua vez, o atavismo é um retorno aos estados anteriores, que podem ou não terem sido patológicos. Lógico que, no que se refere ao artista, ambos se complementam.

Esses que creem, como eu, que a sociedade é a forma natural orgânica na qual a humanidade pode viver, prosperar e evoluir em torno dos mais altos destinos, esses que olham a civilização como um bem de valor e mérito que deve ser defendido, esses aqui, inexoravelmente, trituram com os pés os vermes antissociais. Aqueles que se entusiasma, com Nietzsche, pelo ‘carnívoro voluptuoso que vaga livremente’, àqueles nos clamamos: “fora da civilização! Vá vagar em outro lugar” (NORDAU, 1897, II, p. 560).

Impõe-se, desta forma, uma ideia de cultura homogênea, embasada cientificamente – e dogmaticamente. Esses excessos que são exceções, como definiu Lombroso, vivem sem freios, sem disciplinas, sem pudores e, por esse motivo, é um mal a ser combatido em nome da boa saúde do organismo social. Sem embargo, para regenerar a sociedade e combater o apocalipse que se apresenta com a experiência artística, é necessário alguém especializado, capaz e inviolável, é imprescindível a figura do psiquiatra acima de todos: “a polícia não nos pode tirar do negócio. O procurador e o juiz criminal não são defensores indicados da sociedade contra os crimes cometidos com a pluma e o lápis” (NORDAU, 1897, II, p. 561).

E por que o psiquiatra? Porque “a condenação de obras que especulam sobre a imoralidade deve emanar de homens cuja ausência de prejulgamentos, a liberdade do espírito, a compreensão e a independência não podem ser colocadas em dúvida por ninguém. A palavra de tais homens teria um profundo efeito sobre o povo” (NORDAU, 1897, II, p. 562). Esses homens, os grandes condutores da população, inabaláveis defensores da moral e dos bons costumes, são os únicos habilitados a devolver, à sociedade, a saúde que lhe foi retirada pelo artista degenerado, numa limpeza que impõe o extermínio.

Todavia, a sociedade não pode somente contar com essa ilustre figura. Se realmente a sociedade quiser ser regenerada e purificada, faz-se necessário que se juntem a ela mais homens íntegros, para guiar e educar o povo: “professores, autores, deputados, juízes, altos funcionários” devem “examinar a moralidade das manifestações artísticas e literárias” (NORDAU, 1897, II, p. 563). Assim, a purificação da sociedade só poderá surgir através de um senso irreprovável de justiça, mediante uma intransigência constantemente em vigília sobre os sonhos alucinados dos artistas.

Em uma sociedade à beira do colapso, o psiquiatra se torna, agora, o seu grande mistagogo, o sacerdote que ensina o caminho da salvação. É por ele e mediante ele que, finalmente, sucederá, do tenebroso e sombrio crepúsculo, a iluminada aurora do conhecimento positivo:

Que ele [o psiquiatra] fale à massa de pessoas cultivadas que não são nem médicos nem juristas! Que ele lhes esclareça, em linhas gerais e por conferências acessíveis, sobre os principais fatos da medicina mental! Que ele lhes mostre o distúrbio intelectual dos artistas e de outros degenerados, e que lhes ensine que as obras são, por seu modo, escritos e pinturas delirantes! De todas as outras ramificações da medicina, compreendemos que a higiene é mais importante que a terapêutica e que a saúde tem mais a ganhar da profilaxia do que do tratamento (NORDAU, 1897, II, p. 564).

O psiquiatra, agora, encontra-se dotado de grandioso poder, que o próprio se conferiu. Torna-se a verdadeira personificação da justiça. Por intervenção de seu olhar perscrutador que desnuda a loucura, ele tem o poder divino de *condamner à mort!*²²¹

Quando tal sociedade, em que entrariam precisamente, com esse fim, os homens mais qualificados do povo, diria de um homem, depois de uma séria investigação e na consciência de sua dura responsabilidade: “é um criminoso”, e de uma obra: “é uma vergonha para nosso país”, obra e homem seriam aniquilados (NORDAU, 1897, II, p. 563).

Eis o iluminado personagem que Nordau encontrou para limpar a sociedade dessa nociva experiência estética, munido do poder de aniquilar esses degenerados que se encontravam impunes: aquele que prega a indisciplina é um inimigo do progresso e aquele que adora seu “eu” é um inimigo dos valores comuns à sociedade. Assim, um novo critério se estabelece e o futuro da arte está determinado aos olhos de seu grande juiz. À diferença de Kant, não é um olhar desnudado de prejudgamentos, ao contrário, encontra-se tragado por eles – por mais que Nordau negue. Como sabemos, esse tipo de discurso acarretou tristes consequências nos anos vindouros, quando se estabelece um critério e um ideal de beleza cunhado pelos nacionais-socialistas, a conhecida *Deutsche Kunst* (arte alemã). Tudo isso, graças a um século que julgou seus artistas como um perigo social: está mais do que justificado o motivo para prendê-los (ou matá-los) e para queimar suas obras que não se encontram de acordo com o *ideal* exigido: obras pervertidas de autores degenerados, ambos, descartáveis.

Entretanto, não poderíamos ser ingênuos em acreditar que não houve resistência. Embora com menor expressão do que um Lombroso ou um Nordau, algumas reações encontram na arte um movimento totalmente natural, nada degenerada, da expressão humana.

²²¹ Victor Hugo, em *Le dernier jour d'un condamné*, narra a história dos últimos dias de um prisioneiro, preso no Bicêtre, condenado à guilhotina. Nesse texto, não cansamos de ler a expressão *Condamné à mort!*, colocado de forma proposital pelo autor. Hugo está a problematizar a pena de morte no começo do século, e não a loucura, como no caso de Nordau.

2.6.4 O gênio sadio

Dois livros podem representar muito bem a resistência às teorias psiquiátricas sobre o gênio ou dos artistas degenerados: *Essai sur le génie dans l'art*, de Gabriel Séailles, e *Psychologie des grands hommes*, de Henri Joly, ambos publicados em 1883.

Séailles defende que o gênio se situa no próprio plano dos homens. Recusa, portanto, as teorias em que – de Sócrates ao romantismo alemão – fundamentam que o gênio receba inspirações da divindade ou de outra entidade, como sendo um elo entre os mortais e imortais. Todavia, contra as teorias degeneracionistas sobre o gênio, é categórico: “O gênio, apesar de tudo o que se diz, não é um mostro” (SÉAILLES, 1923, p. VIII). Nem mostro, nem divino, mas humano; Séailles (1923, p. VIII) enfatiza, assim como a maioria dos psiquiatras, que entre os homens normais e os gênios existe uma diferença de grau, contudo, diverge deles ao negar que a genialidade seja uma antinatureza, isto é, a genialidade não é a perversão das leis da natureza e a criação estética não é um estado em que indivíduo aniquila seu próprio “eu” (como em Lombroso e Nordau, respectivamente). Ao contrário,

É uma verdade hoje reconhecida por todos os psicólogos que o espírito não é um receptáculo vazio de qualquer conteúdo, mas que ele intervém no conhecimento, que tem seus hábitos, seus instintos, que se ampara nas coisas e só as reconhece ao submetê-las as suas leis. O pensamento continua a vida e tende a assimilá-la, a organizar tudo o que penetra nela; pode-se assim definir, justamente, que a vida do corpo é “uma criação” (SÉAILLES, 1923, p. VIII).

Nota-se que há uma conjugação direta entre espírito e matéria e corpo e criação. É a partir dessa união que é possível a representação que confere sentido à vida. A obra de gênio nada mais é do que a sensação tornada imagem, a ligação do pensamento à vida, o “emprego simultâneo de dois métodos (o subjetivo e o objetivo)” que, em síntese, faz “a relação da natureza e da reflexão em seu trabalho simultâneo” (SÉAILLES, 1923, p. X-XI). Dessa relação – inconcebível para a psiquiatria –, a definição de gênio escapa ao ideal de beleza inflexível e arbitrária, abrindo, mediante a relação do subjetivo e objetivo, do espírito e natureza, para uma compreensão de mundo em movimento, sempre renovada e distante da representação estagnada dos homens de ciência:

O gênio, no sentido mais amplo da palavra, é a fecundidade do espírito, é o poder de organizar as ideias, as imagens e os signos, espontaneamente, sem

empregar os lentos procedimentos do pensamento refletido, os sucessivos limites do pensamento discursivo. Se não o introduzimos na relação que o uni ao pensamento, é que imaginamos que ele acrescenta ao espírito como uma alta graça, e que aparece e desaparece bruscamente, segundo os caprichos de um poder sobrenatural. E não é nada disso. O espírito não é um espelho que a natureza, suspendendo suas ações e suas fecundidades, se apresenta a si mesmo para olhar suas obras anteriores: nele age o poder que organiza o mundo e cria o corpo vivo. Ele não reconhece seus conhecimentos, ele os dá; ele não os submete, ele os cria. Sempre ele age com a mais frequente espontaneidade, sem que a consciência seja informada desse trabalho, se não o é pelo fruto que ela recua (SÉAILLES, 1923, p. 2-3).

Essa fecundidade do espírito que, fugindo dos procedimentos reflexivos, gera uma ordem espontaneamente. Entretanto, isso que Séailles (1923, p. 4) reconhece como inspiração – atos que ultrapassam a consciência –, por mais que traga uma característica misteriosa, é “o estado natural e normal do espírito” ou, ainda, é a “virtude do pensamento”. Nesse momento, faz-se patente a distância com a visão psiquiátrica que lhe é contemporânea. O gênio não é degenerado, é a própria saúde do espírito e, mais do que isso, por mais que arte e ciência tenham seus procedimentos diferentes, elas têm uma mesma origem, uma vez que são formas de vida que dão ordenamento aos fenômenos: “as tendências espontâneas do espírito, as leis de seu ser e de sua ação” (SÉAILLES, 1923, p. 4).

Ora, para demonstrar como arte e ciência partilham de uma origem em comum, é necessário se fazer a seguinte questão: o que é uma descoberta científica? Séailles (1923, p. 38) nos responde:

Uma descoberta científica é uma ordem interior que se estabelece espontaneamente entre ideias cujas relações são, subitamente, aperfeiçoadas. A ciência é um esforço para a ordem. Mas, como este esforço leva a encontrar os elementos simples cujas relações constituem o fenômeno complexo que estudamos, a ciência somente considera os elementos, sem se inquietar do que, estando dado, interessa menos, isto é, suas relações e combinações. A qualidade é assim reduzida à quantidade, do mais ao menos, do complexo ao simples. O ser é decomposto nos elementos que o constituem, o fenômeno nas circunstâncias que contribuem ao seu nascimento: a ordem dos elementos, o concurso das circunstâncias e a direção dos movimentos ficam sem explicação. Assim, para a exclusividade da ciência, tudo é real, exceto a própria ordem. Os fatos se encadeiam, ou mesmo, antecedem, sucedendo a mesma consequência: eis a lei que parece garantir a experiência do passado. Se a ordem é sem razão, é porque ela é. Nós a contamos, nós desfrutamos dela e a explicamos em decomposição.

Nota-se, a partir dessa observação, que Séailles pretende colocar num mesmo plano as descobertas científicas e as criações estéticas. Para isso, tem que considerar que o mundo é representação: “o mundo é minha representação, seus fenômenos são minhas

ideias que só existem para meu pensamento que lhe dá forma” (SÉAILLES, 1923, p. XII). Saindo do plano da individualidade, indo para o plano da sistematicidade do pensamento (ou mesmo da coletividade), toda a ordem estabelecida é advinda de um *a priori* metafísico, a origem que arbitrariamente – ou ocasionalmente – foi elaborada por meu pensamento para conseguir estabelecer relações entre os acidentes. Ora, nesse sentido, toda a descoberta é a construção dessa ordem originária, dando-nos uma nova leitura de mundo. Essa argumentação permite a Séailles aproximar ciência e arte – algo inadmissível para a racionalidade médica do século XIX.

Destarte, todo o pensamento repousa sobre a ordem e esta só se realiza no momento mesmo que se estabelece como ordem. Essa autoimplicação é que dá sentido à vida, todavia, esse sentido sempre é fundado num acidente e edificado ao acaso e, por isso, ele sempre se encontra ameaçado em sua durabilidade e em sua realidade. Isso porque a ordem depende da representação de mundo fundada no homem – que pode mudar de épocas em épocas –, porém, é muito mais, “a ordem é o próprio espírito, que só existe na medida onde suas ideias formam um conjunto sistemático; negar a ordem, é negar o espírito, é negar a si mesmo” (SÉAILLES, 1923, p. 38). Assim, Séailles perverte a relação direta entre as coisas e a representação, própria da racionalidade empírica. O espírito é ordem e essa ordem em nada se liga a um fundo racional – embora ela o possibilite –; ao contrário, funda-se no esforço espontâneo do instinto que se abre para o mundo negando-o: nega o mundo no exato momento em que lhe confere uma nova ordem emanada do próprio espírito:

Ele [o homem] quer ser e como não se distingue das ideias, que não se distinguem das coisas, ele só pode ser plenamente ao relacionar às leis das coisas às suas próprias leis, que lhe confere uma realidade soberana, absoluta. É assim que se abandona a natureza que, em vez de renunciar a ele mesmo, esforça-se para a existência, para que todas as ideias espontaneamente se organizem na concepção de um mundo verdadeiramente Uno, e para que ele realize nele mesmo deve colocar, pelo pensamento, uma ordem definitiva e sem contradição. A metafísica tem sua origem no instinto da conservação. Ela é a vida espiritual seguindo seu livre curso, desfrutando de si mesma na inocência e na alegria, antes dos dissabores e das desilusões da experiência. Ela não é uma obra artificial, um jogo abstrato de filósofos, um abuso da reflexão; ela é uma inclinação, um instinto; ela é uma ação espontânea, vital. Ela é o esforço pelo qual o espírito assegura sua vida ao mesmo tempo em que funda e realiza a ciência e, unindo-se a tudo o que é, livra-se das oposições que dividem e diminuem o espírito. Para que o espírito, que só existe pensando o mundo e intervindo por seus atos na vida universal, tenha uma existência verdadeira, é preciso que se confie em si mesmo, que não seja um acidente, que esteja presente e que domine, embora pareça derrotado. Tudo é inteligível, o universo pode se tornar um objeto sem contradição: tal é a afirmação colocada implicitamente ao espírito por ele mesmo que é e quer ser (SÉAILLES, 1923, p. 39-40).

É num esforço de vida que a ciência realiza a ordem. Mas essa ordem – eminentemente metafísica, como não poderia deixar de ser – nada mais é do que obra do gênio espontâneo. Num esforço de vida do espírito, na tentativa de conferir sentido ao mundo, mesmo que temporário, é que o gênio realiza sua obra. É nesse ponto em que Séailles (1923, p. 49) define o conceito de gênio, que não se distancia do conceito de homem de ciência e nem do homem de fé: “as religiões e as metafísicas dependem da arte instintiva, vital”. Assim, para o autor, o gênio instintivo se encontra em todos os graus do pensamento, que sempre visa realizar uma vida mais completa e harmônica com a natureza dada. Se a natureza pode nos parecer, em muitas vezes, incompreensível e transitória, o instinto da genialidade não absorve essa natureza, ao contrário, coloca-a imediatamente – como uma necessidade de vida – na ordem de seu pensamento para introduzir todas as condições que dão realidade ao espírito. A reflexão – e todo pensamento científico – só é possível depois da instituição desse instinto *genial*, isto é, a ciência, em sua positividade, deve sua existência à obra do gênio. Todos seus métodos, suas induções, hipóteses, analogias, seus resultados, só podem vir à tona depois da harmonia que a vitalidade do gênio instituiu.

Se, para Séailles (1923, p. 254), a arte é vida, e essa vida vive na harmonia dos universais, por isso, a arte não gera o conflito ou o perigo, mas o dissipa: “na arte, a vida não é uma luta, um esforço, um conflito. O gênio é o sucesso da natureza”. Sendo o sucesso, o gênio, por meio de seus instintos ou inspirações, concilia, então, a natureza com o espírito no momento da realização da obra: se, a princípio, o gênio age contra a natureza, é somente para realizá-la na obra, ao suprimir seus elementos contraditórios. É a partir disso que advém a noção de belo: “o belo é a criação de um mundo, onde a própria coisa parece pensar, tornar-se espírito” (SÉAILLES, 1923, p. 254). Portanto, a arte não é imitação da natureza – mais ou menos fiel, mais ou menos louca –, ela é a própria condição de uma natureza harmônica e justa. Para Séailles (1923, p. 304), é pelo gênio que acontece a união entre corpo e espírito e “eles só se opõem por uma psicologia superficial”.

Apaixonadamente, Séailles compreende que o real não pode ser definido como unidade absoluta nem como pluralidade indefinida, porém, como harmonia. Esta, como já frisamos, realiza-se através da obra de gênio, de sua poetização do mundo, do espírito que, ao afastar-se da natureza, volta-se novamente a seu encontro. Desse modo, a arte é a esperança de uma vida universal, bela; também é condição para toda a reflexão

posterior, através da religião e da metafísica; em suma, “a arte é o jogo pelo qual ela se dá a imagem e o pressentimento desta vida divina” (SÉAILLES, 1923, p. 312). Sendo humano, o gênio, através de seu espírito, alça-se e nos eleva para o divino que é a harmonia entre os opostos inconciliáveis. Essa elevação permite qualquer possibilidade de reflexão posterior, ou, nas palavras do próprio Séailles (1923, p. 313), o gênio, ao “se unir à natureza, regando a sua fonte de fertilidade, bêbado de sua embriaguez, aceitando toda a vida, penetra no sol e continua sua luz pela razão”.

Esse espírito pacifista e harmônico de Séailles não se encontra no texto de Joly. Este adota um tom menos romântico para falar sobre o gênio. Nega sua característica transcendental, como em Séailles, embora também negue que a inspiração do gênio advenha de uma singularidade do indivíduo; ao contrário, Joly (1891, p. 7) vê com extrema dificuldade pensar o gênio como um ser isolado ou encarar que suas criações provenham do acaso, sob o risco de ser entendido como um milagre ou um monstro:

Parece que há duas coisas a se estudar no grande homem: como ele se faz, e o que ele é. Ambos os problemas se conjugam e ambos dependem da psicologia comparada. Com efeito, por mais original que seja o grande homem, está ligado à humanidade e a todos quantos a representam com ele. O seu gênio se acrescenta ao que ele tem de comum com todos e ao que tem de comum com alguns. Com esse acréscimo, avulta e distingue-se; mas, ainda assim, permanece ligado a todos. Se fosse de outra forma, o grande homem seria um milagre ou um monstro. Os monstros mesmos têm leis; pois é clássico hoje em dia que os fenômenos patológicos se prendem de certa maneira às leis da fisiologia geral. O grande homem, por mais extraordinário que seja, não pode ser separado nem dos seus antepassados, nem dos seus contemporâneos, nem dos seus sucessores, nem de seus mestres, nem dos seus discípulos, nem dos seus amigos, nem dos seus inimigos. Não é com os outros homens, com os outros artistas, com os outros sábios que os comparamos, para declarar que é igual a este e superior àqueles?

Embora mais comedido que Séailles, o autor de *Psychologie des grands hommes* não deixa de ser agressivo diante das teorias de Lombroso e Moreau de Tours, seus principais alvos. Joly é contra a noção de gênio neurótico, bem como de *mattoidi*, na verdade, para o autor, a definição que coloca o louco e o gênio sob uma mesma classificação é totalmente incoerente: “a ideia fixa de homem de gênio e a ideia fixa do louco são exatamente opostas uma a outra” (JOLY, 1891, p. 99).²²² Entretanto, não é contra o estudo psicológico do gênio, como em Ferdinand Brunetière. Um ano após a

²²² Joly (1891, p. 100) ainda se questiona: “Mas onde houve, alguma vez sequer, uma doença que acrescentou em vigor a uma pessoa e conspirou com as funções de seus órgãos saudáveis para lhe dar alguma virtude extraordinária, útil e do bem feita? Bem! Uma loucura que não somente respeita o gênio de um homem, mas que o favoreça, que opere melhorando nos sentidos de suas necessidades e de suas aptidões, está aí uma fórmula ininteligível”.

primeira edição de *Psychologie des grands hommes* e de *Essai sur le génie dans l'art*, Brunetière publica um artigo na *Revue des deux mondes* sob o título “Le génie dans l'art”. Seu autor, indo contra as teorias da psicologia, afirma que “é próprio do gênio ser individual, e sua obra ser *irrecomeçável*” (BRUNETIÈRE, 1984, p. 938). Entende que a apreciação dos grandes escritores pertence a uma determinada crítica que se afasta das leis gerais da ciência, isso porque “a crítica é da pintura, e não da patografia, da arte e não da ciência, ou uma aplicação da ciência” (BRUNETIÈRE, 1984, p. 944), ou seja, quando a crítica tentar compreender o indivíduo pelo universal, formular leis para pensar o gênio ou o homem de talento, isso nada mais é do que uma tentativa de transformar a crítica em ciência. Sendo “todo o homem de gênio”, continua Brunetière (1984, p. 944) “um gênero único em si mesmo, toda a obra de gênio, por consequência, deve ser abordada como um mundo novo”, torna-se, então, necessária “a crítica variar seus procedimentos com seu objeto, e se deixar impor por ele seu modo mesmo de tratá-lo”.

Por sua vez, Joly afasta-se da posição de Brunetière (que se aproxima mais de Séailles) de que a psicologia não possa tratar sobre as questões do gênio. Como exposto, cabe à psicologia elaborar um critério mais justo para analisar os grandes homens, diferente do que ela vem fazendo até então, mostrando mesmo que em alguns casos permanece perfeitamente a integridade mental do gênio – tese que já foi exposta em seu curso de filosofia na universidade de Sorbonne, em 1882.

Isso não quer dizer que o gênio jamais possa ser acometido pela doença ou que deva ser perfeito: “que um homem de gênio tenha falhas, vícios, desordem, é seu ofício” (JOLY, 1891, p. 105). Todavia, nós, enquanto humanidade, devemos lhe conceder “a glória como preço de seus serviços”, pois queremos que ele “não seja impedido de realizar grandes coisas” e “nas condições ordinárias da vida, nem a desordem que dispersa, nem a violência que esgota, deixam as faculdades suficientemente intactas para produzir uma obra viril” (JOLY, 1891, p. 105-106). É desse modo que Joly (1891, p. 106) entende o homem de gênio como aquele que permanece forte o suficiente para se recompor “em meio às quedas e se disciplinar a tempo do ímpeto de seus impulsos”.

Isso significa dizer que os grandes homens têm uma maior capacidade para lidar com a violência da doença do que o homem normal. O gênio consegue superar a doença no próprio exercício de sua criação, resultando numa obra que lhe rende louvores. Em outras palavras, o homem de gênio é aquele que melhor enfrenta a doença – diante da violência que o confronta e dos infortúnios que lhe apresentam a vida – do que qualquer

outro homem. Talvez seja necessário dizer que, se um homem normal passar por uma situação extrema, ele poderá sucumbir à loucura, enquanto o homem de gênio criará uma obra-prima.

Sob esta perspectiva, é ingenuidade acreditar que grandes homens não tenham paixões ou defeitos, assim como também o é quando se atribuiu toda sua superioridade à violência de suas paixões. Por outro lado, “é pela força do espírito que, aplicado a uma grande coisa, desenvolve, leva o gênio, e assim coloca uma unidade nos conflitos das tendências que legamos dos antepassados” (JOLY, 1891, p. 111). O gênio é aquele que detém uma força para realizar uma ideia, mesmo que isso acarrete em seu próprio sacrifício. Quando se percorre uma ideia, ela pode parecer inalcançável, confusa, de difícil alcance. O homem, frente às dificuldades que se apresentam, pode hesitar:

É aí onde o propósito se perde de vista, sem dúvida, e a unidade se despedaça por um momento, e os excessos podem reaparecer com o entusiasmo primitivo das paixões que os provocam; pois, quando a busca do objeto recomeça, a energia sustentada da vontade se precipita, sem olhar outra coisa do que os meios eficazes de alcançar. É então que o grande homem muitas vezes ignora mais de um dever e sacrifica mais de um direito, para surpreender logo depois pelo abandono magnífico de seu interesse pessoal, pela generosidade tocante de seus perdões e de seus esquecimentos (JOLY, 1891, p. 112).

Conquanto, Joly alerta que, quando o homem se acostuma a se encontrar com essas experiências-limite de seu poder, é capaz, seguramente, de utilizá-las para sua satisfação pessoal e, nesse momento, quando seu orgulho se inclina, sua ambição impera, sua grandeza se humaniza. É assim que encontramos, nos grandes homens, seus defeitos e suas virtudes, é por isso também que podemos ver que uns sucumbem e, em outros casos, outros permanecem fiéis aos ideais universais.

A leitura de Joly é um esforço de conceituar o gênio do nível do homem, como em Séailles; porém, diferente deste ou de Brunetière, o autor de *Psychologie des grands hommes* não coloca o gênio em uma idiosincrasia absoluta, impossível de se falar sobre; ao contrário, o gênio também se forma de acordo com a herança familiar e a raça, mas isso é menos importante, uma vez que “os grandes escritores, os grandes artistas não estão nem totalmente isolados, nem totalmente despidos dos estímulos e das assistências” (JOLY, 1891, p. 135) de sua época. Se o gênio não é, como quer Brunetière, uma idiosincrasia absoluta, mas está inserido em seu tempo, tudo a sua volta corrobora para sua criação e, por isso, não podemos considerar a *inspiração* um

mero acaso. Disso acarreta que o gênio, por sua força vital e atuante, cria uma ordem inteiramente nova entre os elementos dispostos:

Na formação das grandes coisas que é a força da nação, a vida não é feita por um curso fortuito, por uma justaposição espontânea dos elementos. Lembremo-nos que quanto mais esses elementos são ricos, fortes e vivos, mais cada um deles aspira a uma existência independente: é preciso, pois, uma energia ainda mais poderosa para fazer um corpo que agora parece homogêneo. Tal é uma forma de vida superior, já ativa e atuante, que organiza esses elementos. Chegamos à natureza e à ação íntima do gênio (JOLY, 1891, p. 179).²²³

O que é a composição de uma obra de arte? O que é uma grande invenção? Joly contesta grande parte das perspectivas psiquiátricas que consideram que o gênio, num sentido inabalável para realizar suas obras, seja tomado por uma ideia fixa e impulsiva, ao contrário, o autor alerta que essa classificação toma o gênio como um espírito supersticioso e passivo às visões religiosas que não lhe permite nem desfrutar da liberdade, nem da reflexão: caso oposto aos grandes homens.²²⁴ O gênio é livre para estabelecer uma nova ordem, distinta daquela da natureza, mas para realizá-la é preciso árdua reflexão, constante trabalho, por mais que esse trabalho esteja voltado para o interior de si mesmo e menos para os fatos externos. Para alcançar a unidade de suas novas ideias, é necessário ao gênio um labor constante e regrado de sua alma, junto a sua vontade, com seus pressentimentos, que imprimem no indivíduo uma agitação fecunda que o permite criar.

²²³ Posição retoma por Nietzsche, em *Götzen-Dämmerung*, quando afirma, em “seu conceito de gênio”, que “os grandes homens, como as grandes épocas, são matérias explosivos em que se acha acumulada uma tremenda energia” (2006, IX, § 44). O gênio, nesse momento, é entendido por Nietzsche como o resultado de um trabalho acumulado durante gerações, através de um amplo exercício de disciplina, ascese e ordenamento de energia. Em *Nietzsche y el espíritu latino*, Giuliano Campioni (2004, p. 45) escreve que “em Joly, Nietzsche encontra a confirmação de sua ideia, segundo a qual o ‘grande homem’ é o resultado da conjugação de múltiplos fatores: acumulação atávica de energia que deve distribuída e gasta metodicamente”.

²²⁴ Todos os psiquiatras até aqui estudados compreendem uma ideia fixa como doença do homem de gênio (de Lélut à Nordau). Joly (1891, p. 196), por sua vez, faz a separação entre uma ideia fixa, como uma doença propriamente dita, de “um secreto pressentimento” que se busca com muito esforço e coragem, passando por cima das dificuldades que se depara no caminho, pois sabe que, no final, alcançará a glória. Sobre essa distinção, Joly (1891, p. 197) escreve que, sem um estudo aprofundado, pode aparentar, num determinado período da vida do homem de gênio, o estado de ideia fixa, mas não é uma patologia que se manifesta, pois é “um trabalho mental de onde é lançada a convicção racional que precede o começo da execução [de uma obra ou uma descoberta a se realizar]. Sim, é então que nele uma ideia em nada desestabiliza; ela vai segui-lo até o fim: ela o segue não como uma tropa de fantasmas tenebrosos, impulsões súbitas, terrores irrefletidos, alegrias pueris, mas com um cortejo de esperanças luminosas que, sem furtar de sua vista nenhum dos sacrifícios inevitáveis, lhe mostra incessantemente a recompensa de seus trabalhos no triunfo final e na glória”.

Por mais que a criação artística seja o esforço para a realização da obra, Joly (1891, p. 225) não nega a parte sentimental: “primeiramente, é incontestável que na arte a primeira ideia é fazer uma mistura de sentimentos, de sensações e de imagens. A ideia que o artista se faz de seu modelo, é mais que qualquer coisa, a emoção de que foi tomado e que retribui pelos próprios meios em sua arte”. Em suma, para Joly, o artista é aquele que une o elemento representativo e o elemento afetivo. Mas, para a realização da obra, é sempre a reflexão – o trabalho intelectual – que se coloca à frente:

Querer que a reflexão, em seu papel puramente auxiliar, facilite a tarefa do Inconsciente [...] e que o Inconsciente vigie a obra da reflexão lógica e lhe dite seus limites, é, pois, inteligível? Supondo, primeiramente, que esta separação foi decidida, seria muito mais justo dizer que é a reflexão que vigia a obra do Inconsciente” (JOLY, 1891, p. 233).

Como se observa, mesmo que a reflexão vigie o inconsciente, este tem sua parcela na criação. Mas o que é, para Joly, o inconsciente na vida intelectual, na arte e na ciência? É a reflexão acumulada. Se supormos que todas as ideias começam espontaneamente ou num grau de associações imprevistas, essas ideias nada mais são do que ideias já difundidas, analisadas e classificadas, isto é, são ideias anteriormente consolidadas em nosso espírito e que nos permitem edificar a vida. E por esse motivo que podemos diferenciar o grande homem do homem comum: neste, o regramento de sua vida se dá pelas ideias predispostas; naquele, as ideias ressurgem e se transformam em meios de ação, através de muitos estudos – pode-se mesmo declarar que esse ressurgimento, ao torna-se original, inventa as ideias. Assim, Joly define o termo *inspiração* como a reflexão acumulada que se soma à reflexão atual, numa harmonia que permite criar o novo.²²⁵ O autor afasta da noção de *inspiração* a ideia divina ou a ideia neutra e vazia, que ocasionalmente acometeria o gênio, como também não compreende a *inspiração* como o resultado de uma doença, seja ela alucinatória ou de outra natureza.

Portanto, ao percorremos o *Psychologie des grands hommes*, vemos o empenho de Joly para mostrar a futilidade das pesquisas psiquiátricas que tomam o gênio como um decadente, um neurótico, um degenerescente. Nessa empreitada, aliam-se a Joly,

²²⁵ Joly (1891, p. 263) escreve que “o hábito da reflexão, da comparação, da associação, da memória, sugerem, primeiramente, que [as ideias] são heterogêneas e que somente por um esforço vigoroso que se cria a unidade”. Este esforço suscita no indivíduo uma “tensão excepcional” de difícil superação, que só pode ser realizada por um “organismo capaz e um espírito superior que suporta a tensão em si mesmo”. É assim que, segundo Joly, podem-se definir homens e obras superiores.

Séailles e Brunetière que se posicionam contra a psiquiatria degeneracionista e eugenista – embora discordem entre si sobre a noção de gênio. Somam-se a eles Maurice de Fleury (1898, p. 142) que, em *Introduction à la médecine de l'esprit*, escreve como a obra de Lombroso chega a “diagnósticos improváveis”, já que, sob “o mais fútil pretexto, todo o homem de talento tem sintomas de epilepsia” e, por essas e outras razões, atesta Fleury (1898, p. 142), que “todo o homem imparcial e dotado de um espírito crítico, ao chegar a última página dessa obra, nada poderia concluir”. Similarmente, o mesmo diagnóstico é dado a Moreau de Tours, que “ficou vago”, e Max Nordau, que “cheio de espírito e habilidade” criou “um método impreciso que tem, ao mesmo tempo, ciência e fantasia” (FLEURY, 1898, p. 142).

Não poderíamos esquecer de Albert Regnard (1899, p. 1) que, em seu *Génie et folia: imputation d'un paradoxe*, afirmou que “nesse fim de século decadente, um dos espetáculos mais nauseantes é aquele oferecido por estranhos pensadores, empenhados em rebaixar a Humanidade ao nível de suas deploráveis concepções”. E, entre esses estranhos pensadores, figuram Moreau de Tours e Lombroso, que Regnard (1899, p. 4) acredita demonstrar

Definitivamente a inanidade dessas teorias que há muito já denunciara, e que nada mais fazem do que arruinar a noção de Humanidade, estabelecendo entre loucura e gênio – entre o que há de mais baixo, de um lado, e o que há de mais sublime, do outro – uma afinidade monstruosa, cuja prova aparente só repousa sobre um andaime de sofismas.

Outros, como Joseph Grasset (1907, p. 187), em seu *Demifous et demiresponsables*, também lançaram duras críticas a Moreau de Tours e a Lombroso, afirmando que a teoria do criminologista italiano não pôde ser cientificamente sustentada e que “a teoria de Moreau de Tours não é, pois, mais sustentável que aquela de Lombroso.” E também temos Etienne Rabaud, como já citado por nós, que publicou, em 1908, *Le génie et les théories de M. Lombroso*, mostrando as apropriações que Lombroso faz de Moreau de Tours, para, enfim, chegar a seguinte conclusão sobre a obra *L'uomo di genio*:

Podemos ver quais procedimentos ele recorreu para apoiar e amplificar, para fazer sua a ideia de outrem. Pois nem mesmo lhe pertence o mérito da invenção. O que lhe é próprio, é o amontoamento de ignorâncias e erros, aliados e tomado corpo no esforço de uma poderosa vontade: mas ao menor choque, a combinação despedaça-se (RABAUD, 1908, p. 49).

Por mais vasta que possa parecer a literatura que lança duras críticas aos degeneracionistas, acusando-os de superficiais e pseudocientíficos, os últimos anos do século XIX legaram uma grande herança do gênio degenerado para o imaginário social.

O próprio Joly reconhece a força de divulgação e aceitação que as pesquisas como de um Lombroso ou um Moreau de Tours (mesmo diante de tanta falta de provas e de achismos que elas trazem) alcançaram na sociedade, a ponto de afirmar, na segunda edição de seu livro – este, que utilizamos –, com um ar de extrema indignação: “o que isso prova é a incrível cegueira do espírito de seita e a leviandade de certas pessoas que, julgando um livro pelo seu título e por algumas proposições ostentosas, preferem celebrá-lo a lê-lo” (JOLY, 1891, p. VIII).

2.7 CONSIDERAÇÕES AO SEGUNDO CAPÍTULO: O FIM DA ARTE?

Esta biblioteca é perigosa. Eu terei que evitá-la completamente ou enfurnar-me aqui durante anos. Cassirer, a Saxl, sobre a biblioteca de Warburg (apud. Gay, 1978, p. 46).

De Pínel a Lélut, até Nordau, vemos, cada vez mais, um entendimento gradativo do artista como um perigo social, ao lado de criminosos, sodomitas, homossexuais, bêbados e loucos. Na verdade, seria preciso dizer que a psiquiatria da degenerescência reabilita o artista, passando a olhá-lo novamente como um autor de grandes obras – grandes porque perigosas –, com uma objetivação cada vez maior: objetivação de uma subjetividade não objetiva. A arte romântica, ligada e interpretada como pura subjetividade, alçar-se ao nível do universal através do próprio discurso crítico psiquiátrico – creditou-se à experiência artística uma universalidade perdida, porém, universalidade negativa, que tomam todos os gênios, assim como suas obras, como patológicas.

Mas o futuro da arte encontrar-se-á, por causa dessa universalidade negativa, sempre marcado por um descrédito que a história dificilmente superará. A memória de uma época deixa marcas indeléveis, por mais que novas racionalidades se imponham. Ou, nas palavras de Joly (1891, p. 98), “mas um louco, uma vez declarado louco, a partir de um diagnóstico científico, passará sempre por louco e nenhuma concepção futura o reabilitará”. Triste realidade, que impõe ao artista um grande fardo a carregar, mesmo em épocas futuras.

Diante desse quadro, há de se notar que a psiquiatria da degenerescência não tem como função primordial a cura, ao contrário, tem como função primeira a proteção da sociedade contra os perigos de seus diferentes. Psiquiatria que, antes de ser terapêutica, estabelece-se com uma função social policial: papel de defesa social, através da ordem e da proteção. É assim que Foucault (1999, p. 298-299) diagnosticou a psiquiatria da degenerescência:

A psiquiatria se dá ao poder de não mais buscar a cura. [...] Ela pode propor (e é o que efetivamente ocorre nessa época) funcionar simplesmente como proteção da sociedade contra os perigos definitivos cuja ela pode ser vítima de parte das pessoas que estão no estado anormal. A partir dessa medicalização do anormal, a partir desse impasse sobre o doente e sua terapêutica, a psiquiatria vai poder se dar efetivamente uma função que será simplesmente uma função de proteção e de ordem. Ela se dá um papel de defesa social generalizado e, pela noção de hereditariedade, ela se dá, ao

mesmo tempo, um direito de ingerência na sexualidade familiar. Ela torna-se a ciência da proteção científica da sociedade, ela torna-se a ciência da proteção biológica da espécie. [...] Ela pode efetivamente (e é o que fez no fim do século XIX) pretender se colocar no lugar da própria justiça; não apenas da higiene, mas, finalmente, na maioria das manipulações e controles da sociedade, por ser a instância geral de defesa da sociedade contra os perigos que a minam do exterior.

Observa-se, acompanhando Foucault, o esboço de um biopoder que lança seu controle sobre a população e sobre o indivíduo. O artista foi apenas mais um, mas foi uma captura estratégica e crucial. Não seria a experiência estética o que mais representaria a experiência de liberdade do homem? Fuga da padronização? Crítica direta à cientificidade? À noção de progresso? No fundo, parece que, constantemente, a psiquiatria está a nos dizer que a liberdade consiste em obedecer (ser normal, seguir as regras, não ultrapassar a linha, não intensificar a vida) e que quem se der ao “luxo” de se aprisionar fora da ordem, deverá ser, logicamente, capturado e condenado (para reabilitar a liberdade perdida?). O artista representa esse aprisionamento fora da ordem, ou, seguindo Nietzsche, a própria liberdade a partir de uma vida esteticamente vivida.

Talvez seja por isso que a psiquiatria destronou a religião e, ao mesmo tempo, nela encontrou suas raízes. Destronou porque foi necessário tomar seu lugar; utilizou-se dela porque sentiu a urgência de recrutar adeptos. Quando surge a teoria da degenerescência, com Morel, seu fundamento se filia ao mito do pecado original: seu conceito de degenerado só ganha sentido a partir da concepção adâmica de homem. Não obstante, se os psiquiatras que procederam Morel deixaram de se utilizar do mito de Adão para fundamentar suas teorias, pois não estariam mais ligados à metafísica teológica, apoiando-se agora na ciência darwinista, ainda assim não conseguem escapar da temática bíblica ou, mais especificamente, apocalíptica: Max Nordau talvez seja, ao lado de Gustave Le Bon e Édouard Drumont,²²⁶ o grande profeta que, no limiar do século XIX, encarna o homem idealmente justo que acusa o mundo de sua imanente

²²⁶ Encontramos o tom apocalíptico nesses três autores. Para isso, basta dar uma rápida olha no livro de Gustave Le Bon (1895, p. 6), publicado em 1895, *Psychologie des foules*, onde escreve que “as forças morais das quais repousam uma civilização perdem seu império” quando a “dissolução final é efetuada pelas multidões inconscientes e brutais, justificadamente qualificada de bárbaros” ou, podemos dizer modernamente, loucos. Em Édouard Drumont (1889, p. III), como o próprio título de seu livro de 1889 deixa claro, *La fin d’un monde*, a sociedade contemporânea é um cadáver social que é “naturalmente mais recalcitrante e menos fácil de enterrar que o cadáver humano. O cadáver humano vai apodrecer sozinho de barriga no caixão, imagem regressiva da gestação; o cadáver social continua a andar sem que ninguém perceba que é um cadáver, até a noite em que o mais ligeiro choque quebre essa fictícia sobrevivência e mostre as cinzas em vez de sangue. A união dos homens cria a mentira e a mantém: uma sociedade pode esconder por muito tempo suas lesões mortais, mascarar sua agonia, fazer crer que ela ainda vive quando já está morta e que resta apenas enterrá-la...” e, por sua vez, a literatura parecer ter tomado para si esse “espetáculo de aniquilamento gradual” (DRUMONT, 1889, p. II).

destruição, a não ser que intervenha o idôneo psiquiatra contra o perigoso sintoma que é a arte.

Depois dessa segunda metade do século XIX, não há de se estranhar que em pouco mais de trinta anos viria à luz um decreto de *Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum* (1930) e, logo depois, o decreto de 1937, que autorizava Adolf Ziegler – o pintor preferido de Hitler e presidente da *Reichskammer der bildenden Künste* [Câmara das belas artes do Reich] – a expor as mais de 650 obras, confiscadas e tidas como degeneradas, para fins difamatórios.²²⁷ Esse movimento que culminou na destruição de várias obras e na apreensão de muitos artistas, teve como fundamento e legitimação a literatura psiquiátrica desde a segunda metade do século XIX, que se outorgou o poder sobre a arte e sobre os artistas, ou melhor, sobre a própria cultura, através da figura do homem ideal, intransigente e moralizante que, no nazismo, conhecemos sob a expressão de *homem superior*.

As chagas que a arte moderna herdou do século XIX culminaram na consciência de seu extermínio, já que o artista (o gênio que é autor) é um degenerado, assim como suas obras. Talvez seja a voz de Adolf Ziegler (*apud* VON LUTTICHAU, 1991, p. 45), na abertura da exposição “*Entartete Kunst*”, que ainda ressoe em uma cultura, quando está tomada por uma consciência extremamente conservadora, que impõe, necessariamente, a polarização, a estrutura binária entre o bem e o mal, o bom e o ruim, o saudável e o degenerado, o progresso e a decadência, o igual e o diferente:

Nós agora estamos em uma exposição que contém apenas uma fração do que foi comprado com as economias duramente conquistadas pelo povo alemão e uma arte exibida por um grande número de museus por toda a Alemanha. Ao nosso redor vemos a monstruosa descendência da insanidade, impudência, inépcia e pura degeneração. O que esta exposição oferece inspira horror e desgosto em todos nós

Mesmo com o fim da segunda guerra, a cultura histórica guardou profundas raízes. E, de tempos em tempos, não é difícil fazer brotar novamente, quando o momento histórico favorece as mentalidades extremas, a visão de “uma arte

²²⁷ Como escreve Stephanie Barron (1991, p. 9), em “1937: Modern Art and Politics in Prewar Germany”, “quando o Nacional-Socialista assumiu o poder em 1933, um de seus primeiros atos foi atacar autores contemporâneos; a difusão de livros queimados, em que milhares de volumes foram destruídos em público, vinha anunciar a nova política para as artes. A exposição “*Entartete Kunst*” foi apenas a ponta do iceberg: em 1937, mais de dezesseis mil exemplares de arte moderna foram confiscados como “degenerados” por um comitê empoderado por Joseph Goebbels, vice-comandante de Adolf Hitler e, desde março de 1933, *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (ministro do Reich para esclarecimento público e propaganda)”.

degenerada”. O artista, mesmo em nossa época, ainda sofre um processo de marginalização que é difícil de apagar. E, se em épocas de tranquilidade, o artista e suas obras são aceitos, em momentos limites, volta-se a essa mentalidade que os marginaliza, tomando o artista como louco e sua obra como criminosa que atenta contra a cultura, os bons costumes e os tradicionais valores que sustentam uma sociedade.

É nesse sentido que a segunda metade do século XIX despontou para uma consciência que atravessou grande parte do século XX. Se as teorias eugenistas e degeneracionistas foram enterradas, ainda floresce, em solo batido, o obscuro passado de uma ciência, mesmo considerada inepta. O estrago que a psiquiatria da degenerescência causou não foi abafado pelas vanguardas, ao contrário: o terreno da arte ainda permanece marginal, proibido, frutos de loucos ou, como quer Lombroso, semi-loucos. Assim, o século XX não cansou de desqualificar seus artistas, dos quais Artaud, Roussel e Rilke são alguns exemplos. A subjetividade criadora ainda permanece nesse terreno hostil da doença mental. As obras pouco ou nenhum valor estético detêm perto da impugnação moral e científica que historicamente se sobrepuseram a elas. Falar em gênio não é mais um adjetivo positivo, romântico, mas um substantivo de um desequilibrado, tragado que está por olhares tortos, carrancudos, julgadores e semi-psiquiátricos.

Obra e subjetividade se ligam, então, na figura magistral do artista. E a grande máxima psiquiátrica não deixa de ressoar: subjetividade doente que anuncia uma obra louca; obra louca que atesta uma subjetividade doente. O que liga uma a outra, a obra à subjetividade do artista, é a exigência de uma certa regularidade *sobre-humana* (ideal) que se espera da figura do autor. O autor só pode ser fonte de prestígio no momento em que ele abandona *a vida de artista* e escreve a uma distância considerável de sua própria vida. Ao contrário, os que ainda vivem esteticamente sofrem a repulsa de uma sociedade que busca a regularidade, a tradição, a manutenção da lei e da ordem, dos bons costumes. Criminalizar e psiquiatrizar são instrumentos importantes para a manutenção desses valores: indivíduo regular significa ter bom caráter moral e corpo saudável. A dialética da vida ainda exclui a arte, e o autor, atuando esteticamente, ainda sofre as consequências por seu *estilo de vida*, por sua existência.

Sob esse escopo, podemos pensar duas discussões tão caras à filosofia do século XX, como a morte do autor e a complexa relação entre o comentário clínico e crítico, numa tentativa de reabilitar o artista e de lhe conceder o espaço que a sociedade e a ciência lhe negaram.

CAPÍTULO 3

O MOVIMENTO DE RESISTÊNCIA, A FILOSOFIA COMO EXPERIÊNCIA
ESTÉTICA

3.1 INTRODUÇÃO

Neste momento, cabe interrogarmos o lugar que a psicanálise ocupa nessa história mórbida da genialidade, uma vez que ela influenciará, decididamente, grande parte do pensamento do século XX – em suas variadas formas. Se quisermos entender o lugar de destaque entre psicanálise e arte, temos, inevitavelmente, que levar em consideração as palavras de Nietzsche (1998, II, §12), quando afirma que diferem totalmente a gênese de uma coisa de sua utilidade final, de sua utilização efetiva e de sua inserção em um sistema de finalidades. Seguindo esse raciocínio, devemos compreender que a maneira como Freud refere-se à arte em seus escritos, pode ser considerada muito diferente dos desdobramentos segundo a qual a relação entre arte e psicanálise se desenvolveu século XX adentro. Não iremos resgatar todos os discursos que tratam dessa relação, mas é necessário visualizar, dentro de nosso interesse, pelo menos dois deles.

Pode-se dizer que Freud, em relação à arte, traz posições ambíguas. No entanto, mesmo dentro de sua ambiguidade, o psicanalista teve uma posição muito clara frente às patografias: “a psicanálise merece ser colocada acima da patografia, pois ela inquirir acerca do processo de criação. Todo o escritor pode ser objeto de uma patografia, mas esta não nos ensina nada” (FREUD *apud* CHAVES, 2015, p. 11). Em outras palavras, Freud tinha completa consciência da ineficiência das patografias para a análise da obra de arte e de seu artista. E por isso, no campo em que se relacionam arte e psicanálise, Freud traz uma ruptura com as análises psiquiátricas e, graças a sua teoria do inconsciente, influencia grandes artistas e as nascentes vanguardas, principalmente o movimento surrealista. A respeito deste, o próprio Freud teve oportunidade de encontrá-los e, durante dezembro de 1932, trocou poucas cartas com André Breton.²²⁸ Contudo, Freud não queria ser conhecido como escritor ou artista, mas como cientista. É isso que

²²⁸ A respeito do motivo pelo qual foi interrompida essa correspondência, Peter Gay (1989, p. 529) escreve que Freud leu o *Les vases communicants* de Breton, onde este “observava – com justeza – que, ao analisar seus sonhos, Freud tinha evitado os motivos sexuais que encontrara no sonho de outras pessoas. Freud negou prontamente a acusação, e manteve que um relato completo de seus sonhos teria exigido certas revelações inoportunas sobre suas relações com seu pai. Breton não aceitou essa desculpa, e a correspondência foi interrompida”.

lemos em sua carta enviada a Ernest Jones: “Eis a forma mais refinada e mais amável da resistência, considerar-me um grande artista a fim de prejudicar a validade de nossas pretensões científicas” (FREUD *apud* SOUZA, 2015, p. 322).²²⁹

Diante dos escritos sobre a arte, podemos extrair, ao menos, dois caminhos que se bifurcam na obra freudiana: 1) quando as análises versam sobre as particularidades da vida de artista e como estas ecoam nos processos de criação (que se ligam aos processos psicopatológicos do artista);²³⁰ e 2) quando Freud abre novas reflexões para o campo da estética, trazendo novas luzes sobre os motores da criação artística.²³¹

Basicamente, esses dois caminhos irão ganhar cada vez mais sua distância, não em Freud, mas em seus sucessores. Como dissemos, Freud se declarou avesso às patografias, entretanto, as análises que aproximavam a criação artística às experiências traumáticas dos artistas, principalmente ao complexo de Édipo e à sua sexualidade, fomentaram o revigoramento das patografias que, como vimos, tornou-se uma das principais ferramentas da análise psiquiátrica a partir de meados do século XIX. Segundo Ernani Chaves (cf. 2015, p. 9-10), dentro do círculo íntimo de Freud,

²²⁹ Como sabemos, as ideias de Freud sofreram muitas resistências no meio científico, principalmente porque sua psicanálise focava na primazia do sexual na constituição do psiquismo. Elisabeth Roudinesco (1986, I, p. 223) escreve que no início do século XX, “em Zurique, lia-se os textos de Freud e se conhecia a nova teoria do inconsciente; todavia, recusava-se a etiologia sexual em nome de uma moral calvinista. Breuler inventa a noção de pansexualismo para caracterizar pejorativamente a doutrina freudiana [...]. Na França, encontra-se ligada a uma tradição psiquiátrica hierárquica, autoritária e dogmática, mesmo que seu objetivo seja progressista. O espírito médico domina o conjunto das ciências humanas. Ilumina-se a norma a partir da patologia. Constituem-se sistemas antes de entender os discursos e é-se persuadido que a língua latina é garantia da compreensão ‘natural’, racional, clara e precisa da psicologia humana. Contra a obscuridade de um pensamento germânico e frente aos supostos demônios do romantismo, invoca-se o espírito cartesiano como uma evidência”.

²³⁰ Para ficarmos apenas em um exemplo, temos “Dostoiévski e o parricídio” [*Dostojewski und die vatermordung*], de 1928. Neste ensaio, dividido em duas partes, Freud dedica a analisar *Os irmãos Karamazov*, tentando mostrar como nele se duplica o conflito psíquico de seu autor. Na primeira parte, Freud percorre o universo psíquico de Dostoiévski, indicando como podemos encontrar no romance os traços do masoquismo, sentimento de culpa e complexo de Édipo presente no assassinato do pai. Na segunda parte, se detém num dos vícios de Dostoiévski, o jogo, e que o levou a ruína. Logo no início deste ensaio, Freud já define as personalidades do romancista russo: o escritor, o neurótico, o moralista e o pecador.

²³¹ Também para darmos um exemplo deste outro tipo de reflexão, poderíamos citar o texto de Freud, de 1908, *Der dichter und das phantasieren*, que pode ser traduzido como “o poeta e a fantasia” (como é na tradução de Ernani Chaves, em *Freud. Arte, literatura e os artistas*, publicado pela editora Autêntica) ou como “o escritor e a fantasia” (como na tradução de Paulo César de Souza, em *Obras completas, vol. 17*, publicado pela Companhia das Letras). Neste ensaio, Freud ocupa-se em mostrar que a atividade do escritor consiste em recuperar a potência de criação presente através do brincar infantil. Esse recuperar adquire grande importância para Freud (2015, p.327), uma vez que “toda a criança, ao brincar, se comporta como um criador literário, pois constrói para si um mundo próprio, ou mais exatamente, arranja as coisas de seu mundo numa ordem nova”. A criança, seguindo Freud, encara sua brincadeira de foras séria, nutrindo afeto por ela. O que se passa na vida adulta é a incorporação das regras e das normas sociais, impondo-se, assim, uma separação entre a fantasia e a realidade ou, em outras palavras, o homem adulto perde sua parte infantil. O escritor, por sua vez, “faz o mesmo que a criança ao brincar; constrói um mundo de fantasia que leva bastante a sério, ou seja, dota de grandes montantes de afeto, ao mesmo tempo que o separa claramente da realidade” (FREUD, 2015, p. 327).

encontramos vários estudos que reúnem psicanálise e patografia. Temos Ernst Jones que publicou, em 1910, no *American Journal of Psychology*, o texto *Hamlet and Oedipus*. Em 1933, foi a vez de Marie Bonaparte publicar seu volumoso *Edgar Poe, étude psychanalytique*, compreendendo que vida e obra se interpenetram. Otto Rank dedicou-se, a partir de 1907, com a publicação inicial *Der Künstler*, a pesquisar profundamente as relações entre arte e psicanálise, escrevendo cerca de nove livros sobre o assunto. E, como um dos maiores representantes da aliança entre psicanálise e patografia, temos o livro de René Laforgue, *L'échec de Baudelaire: étude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, publicado em 1931; posteriormente, deu continuidade a essa ideia de psicopatologia do fracasso em seus estudos sobre a vida e a obra de Robespierre, Napoleão e Rousseau.

Retomamos alguns discípulos de Freud apenas para enfatizar como as suas ideias tomaram esse caminho que relaciona vida e obra dos artistas. Podemos mesmo colocar – embora não seja um discípulo direto de Freud, mas de Lacan – Jean Laplanche como pertencendo a esse grupo. A lembrança de Laplanche é oportuna porque ele faz parte do intenso debate que se travou, nas décadas de 50 e 60 do século XX, entre a relação do discurso clínico e crítico. Em seu *Hölderlin et la question du père*, publicado em 1961, o psicanalista parte das análises psiquiátricas de Lang, revestindo-as com um vocabulário psicanalítico, para demonstrar como a vida e os poemas de Hölderlin foram conduzidos por uma falta, pela presença constante da ausência paterna. Laplanche, em suas análises sobre o poeta, sempre colocou o complexo de Édipo como horizonte.

Entretanto, não podemos esquecer que a psicanálise freudiana influenciou fortemente algumas vanguardas europeias, tendo a sua maior representante desta influência, como mencionado, o surrealismo. Como escreve Maria Pereira de Castro (cf. 2008, p. 817-818), compreende-se que o automatismo puro, em geral, e a escrita automática, em particular, são partes integrantes do diálogo com a psicanálise de Freud. Assim, o conceito de inconsciente e a teoria sobre os sonhos são modelos rapidamente aderidos pelo movimento, claramente com certa dose de rebeldia. Na busca do automatismo no processo de criação, Breton reconheceu seus ecos na loucura, uma vez que atribuiu a esse processo um retorno à infância perdida – assim como Freud já fizera em seu *Der dichter und das phantasieren*, ligando o processo de criação à infância –, afirmando que “o espírito que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte de sua infância”, sendo que é pela infância que os homens se aproximam da “verdadeira vida” e suas memórias nos trazem “um sentimento de *desalojamento* e, sem

seguida, de *dévoiyé*” (BRETON, 2005, p. 52). Seria, então, pela escrita automática que emergiria essa região do desejo sem coerção. Em suma, o surrealismo adere muito dos pressupostos freudianos, como as noções de associação livre, inconsciente/subconsciente e o tema dos sonhos, embora sempre com certa subversão que permite recolocar estes termos psicanalíticos na dimensão estética.

Todavia, mesmo que o surrealismo tenha aderido um diálogo com a psicanálise, isso não foi suficiente para tirá-lo da categoria marginal que a arte se encontra. Ao contrário, o próprio movimento requisitou essa marginalidade, assim como a maioria das vanguardas, pois se posicionar contra os padrões impostos através da inovação artística sempre pressupõe a transgressividade e, por isso também, sempre a loucura foi bem-vinda para alguns movimentos artísticos. Lógico que tal fato levou a arte a um prolongamento do mesmo regime em que estava inserida no século XIX, limitando sua atividade à influência do patológico: o caso mais expressivo entre os surrealistas é, sem dúvida, Antonin Artaud, que foi submetido às severas práticas psiquiátricas em seus mais de 12 anos de internamentos pelos asilos da Europa.

Portanto, a característica mais notável que acompanhará o artista no século XX, por mais que agora estejam agrupados em movimentos, ainda é essa marginalidade que aproxima – e pode ser observável em grande parte dos movimentos vanguardistas – a loucura do processo de criação estético. Teixeira Coelho (2002) traz um importante raciocínio, quando afirma que a trama que uniu arte moderna, psicologia e loucura foi planeada das imagens que os psicólogos extraíram da arte moderna para clarificar a loucura e, ao mesmo tempo, pelas leituras que os próprios artistas fizeram dos estudos psicológicos para elaborar sua estética: “Os estudiosos da loucura foram assíduos frequentadores das exposições da vanguarda artística e os artistas modernos liam insistentemente as descrições modernas da loucura” (COELHO, 2002, p.150).²³²

Embora, a partir do argumento de Coelho, encontramos uma via de mão dupla, temos ainda que ressaltar a diferença de abordagens. Enquanto o artista, por exemplo, recorre ao infantil e ao primitivo para alcançar uma criação livre das amarras sociais que o envolve, a ciência psiquiátrica encontra nele uma “regressão”, uma correspondência

²³² Afastamo-nos de outra tese de Coelho, que também se encontra nesse seu texto intitulado “A arte não revela a verdade da loucura, a loucura não detém a verdade da arte”, que defende que a relação entre arte e loucura foi apenas uma questão de modernidade e que, em nossa época, teria acabado. Isto porque, segundo o autor, a reação das pessoas, diante das obras contemporâneas, não seriam rotulá-las de loucas, mas de lixo ou obra de mau gosto.

direta do artista com os psicóticos.²³³ Com isso queremos ressaltar que, no discurso psicopatológico, quase tudo é motivo de analogias com a doença mental, ao ponto de o próprio artista, muitas vezes, entrar na órbita da loucura, pela via médica, apenas por ser artista. Não ao acaso, na exposição da Arte Degenerada (1937), os nazistas mostravam os trabalhos dos doentes mentais ao lado das obras de artistas contemporâneos, com a finalidade de reduzir estas à categoria de doentias. Também não é eventual que vemos figurar no catálogo desta exposição vários artistas de vanguardas, como Paul Klee, Chagall, Mondrian, ou Max Ernst, sempre acusados de serem degenerados. Foi assim que uma ciência serviu para uma guerra implacável contra a arte moderna e contemporânea, sob a justificativa de uma desintegração cultural. E ninguém sintetizou tão bem esse acontecimento como o próprio Hitler, em seu famoso discurso sobre a arte moderna, em 1937: “de agora em diante nós iremos empreender uma guerra implacável contra os últimos remanescentes da desintegração cultural [...] por tudo que nós apreciamos, esse bárbaros pré-históricos da Idade da Pedra podem retornar às cavernas de seus ancestrais e lá realizar os rabisco primitivos internacionais”.

Entretanto, a arte resistiu bravamente e, mesmo que ainda esteja ligada à marginalização (seja porque ela própria reivindica essa posição ou porque a colocam nela), ela encontrou fortes aliados no século XX. Entre esses aliados, interessa-nos os pensadores do pós-segunda guerra (anos de 50 e 60), como Blanchot e Foucault. Eles travaram, ao lado de tantos outros, uma forte oposição contra as determinações psiquiátricas, principalmente a forma como esta reduziu o saber artístico. Não obstante, essa “oposição” não é contra um passado extinto, em nome de um novo presente, mas de um passado sempre presente, sempre revigorado, aparentemente mais ameno. Aparentemente, pois não podemos nos conduzir pela falsa ideia que, com o desaparecimento da palavra degenerescência dos tratados psiquiátricos sobre o artista no século XX, a relação entre loucura e arte foi apenas uma categoria depreciativa de um século passado. Sobre uma linguagem mais leve, com padrões muito similares, o artista, a obra e a loucura ainda participam das mesmas relações e ocupam aquele mesmo lugar em que estavam situados no século XIX.

Dentro desta trama, este terceiro capítulo é dividido em dois subitens: 1) Entre a crítica e a clínica; 2) Contra a psicologia do artista e a teoria do gênio.

²³³ Freud (2015) ligou o ato de criação dos poetas às fantasias dos psicóticos.

No primeiro, retomamos o intenso debate que gira em torno da polêmica tradução para o francês do texto de Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg-Hölderlin*. Os autores que ganham o título do livro encontram-se encerrados numa série de analogias que estabelece relações, aproximações, distanciamentos, exemplificações, sempre passando do singular para o universal, sempre tomando um caso único, como um caso a ser comparado, através da busca da gênese da obra que encontra na vida de seu autor os motivos pelos quais a doença realiza a obra. Blanchot, distante dessa perspectiva, prefacia o livro de Jaspers centrando-se na figura de Hölderlin, e lança duras críticas à tese geral do livro. Coube a Laplanche aprofundar essa discussão e, ao reduzir as reflexões de Blanchot pejorativamente como metafísicas, partiu das análises psiquiátricas sobre Hölderlin, para revesti-las de um vocabulário psicanalítico, defendendo a tese de que o processo de criação do poeta não passa de uma *falta*, da presente ausência paterna. Foucault, por sua vez, mais próximo de Blanchot, estabelece a relação histórica da incompatibilidade entre o discurso clínico e o crítico, embora não negue que, entre eles, sempre houve trocas. Tentando tomar distância, mas profundamente submerso nesse debate, Derrida, em “*La parole soufflée*”, expõe os limites do discurso crítico de Blanchot, por um lado, e de Laplanche, por outro, mostrando que ambos, por mais que tenham metodologias diferentes, chegam ao mesmo resultado: reduzem a obra a uma estrutura essencialista. Pelo caminho percorrido, mostramos que Derrida se equivoca nessa afirmação, pois não levou em consideração que Blanchot, ao compreender a obra de arte em sua própria existência, em sua autonomia, está longe de reduzir o sentido da obra, ao contrário, está a abri-lo: a obra, em sua incomensurabilidade, é sempre abertura possível. Deste ponto de vista, abre-se uma abissal distância entre os ensaios de Blanchot e as análises de Laplanche: embora ambos procurem afirmar a impessoalidade do autor, este alia impessoalidade à ausência de uma identidade que recai na loucura, enquanto aquele se liga à ideia de existência plural cuja identidade nenhuma poderá reduzi-la.

No segundo, buscamos mostrar como a ideia de impessoalidade liga-se à “morte do autor” e como esta ideia resulta na distância tanto do discurso psicopatológico quanto das teorias sobre o gênio, que a filosofia elaborou em seus tratados. Quando se anuncia a morte do autor ou o desaparecimento do homem, não é exclusivamente um afastamento das consolidadas análises sobre a psicologia do artista, mas uma mudança daquilo que a história da filosofia estética entendeu por essa disciplina: ocorre uma mudança da maneira como a filosofia concebe a estética, uma vez que não podemos

falar que em Foucault, por exemplo, existe um tratado sobre estética, embora não podemos descartar que seu pensamento foi completamente influenciado pelos artistas e, por isso, podemos extrair dele profundas reflexões sobre a arte. Percebe-se, então, uma mudança de gravitação do artista criador – muito presente no romantismo alemão –, que era o centro da investigação estética, para a obra de arte e a linguagem que lhe constitui. Essa nova arte não é marcada somente pela morte de Deus, como também pela morte do próprio homem que afasta, desta maneira, as leituras deterministas, como feitas pelas ciências humanas e que tomam o homem como objeto de saber (no caso, o autor). Ao percorremos o itinerário da “morte do autor” – passando principalmente por Blanchot, Barthes e Foucault –, chegamos ao ponto de se interrogar o velho e paradoxal parentesco entre obra e loucura, que ganha sua espessura na noção de ausência de obra em Foucault. Segundo a assertiva foucaultiana, ocorre uma profunda incompatibilidade entre obra e loucura e, para iluminarmos tal assertiva, recorreremos à maneira como o próprio filósofo utiliza-se da arte em seu pensamento.

Buscamos, nesses dois subitens, mostrar o que podemos entender por uma *filosofia como experiência estética*, cuja arte se torna parte central para a construção do pensamento e, em muitos casos, ela própria o oportuniza. Isso porque a arte, para autores como Blanchot e Foucault, é compreendida sempre como abertura, alternativa crítica, possibilidade frente aos limites da razão. Por mais que o discurso clínico tenha a pretensão de reduzir a arte, Blanchot e Foucault encontram nele uma reserva inesgotável para pensar o diferente, para pensar diferentemente. Estabelece-se, desta forma, uma distância entre uma *estética filosófica* e uma *filosofia como experiência estética*. Na primeira, encontramos, na história da filosofia, grandes tratados sobre a arte, de Aristóteles a Baumgarten, de Kant a Hegel, a saber, a arte, nesses tratados filosóficos, foi tomada como objeto do saber, como tentativa de definição de suas categorias, o que seria belo, qual o verdadeiro valor da arte, qual sua finalidade última, etc. A *estética filosófica* tem como principal característica não se aventurar na arte, mas de captá-la segundo o espaço fechado de um sistema de regras que a engendrou e, desta forma, temos a estética como uma disciplina filosófica. Na segunda, não existe a tentativa de definição da arte, seu valor, se é bela ou não, ao contrário, a arte participa da aventura do pensamento e, por isso, a arte nunca é reduzida, mas sempre reconduzida para uma nova abertura (mesmo que em outro registro). Institui-se, assim, um pensamento ao mesmo tempo poético [literário] e filosófico, sem a tentativa sistemática de apreensão da arte. Foucault, em sua arqueologia (para chegarmos apenas até a década de 60),

entendeu a arte como uma alternativa crítica aos saberes normalizadores e encontrou em autores como Artaud, Borges e Nietzsche, a possibilidade de pensar fora dos limites estritos dos saberes racionais que ditavam os limites do próprio homem. Poderíamos mesmo lembrar que Deleuze e Guattari reduziram a própria arte ao campo do *percept* e *affect* no momento em que elevaram a filosofia para o campo da criação (de conceito). Impossível não percebermos a aproximação: a arte entra para a filosofia, modificando-a e reconfigurando-a. Mesmo em Blanchot, que dedicou parte de seus ensaios exclusivamente à arte – diferente de Foucault –, não podemos furtá-lo desta aproximação. Em momento algum do pensamento de Blanchot encontramos a tentativa de redução daquele artista ou daquele literato, mas a ampliação de seu próprio pensamento, na medida em que todo o pensamento original de Blanchot parte desses pensamentos artísticos que ele traz para o debate. Quando o ensaísta francês lança palavras sobre Mallarmé, Kafka, Nietzsche, Artaud, entre outros, o que se revela é mais seu próprio pensamento do que uma análise desses autores, que ele vê como amigos, como companheiros para aventura do pensar. Certamente poderíamos estender para outros pensadores essa *filosofia como experiência estética* que, desde Nietzsche, fundiu a arte no plano do pensamento filosófico, mas nos limitaremos aos aqui já citados.

3.2 ENTRE A CRÍTICA E A CLÍNICA

– todas essas maravilhas pertencem ao fenômeno normal da esquizofrenia (BLANCHOT, 1993, p. 9).

O “canto”, de agora em diante, será a sua “pátria”, o “asilo” onde fica morando “em segura simpleza” para o resto da vida. O homem Hölderlin é de futuro, verdadeiramente, quase só também o “asilo” do poeta. Isto não quer de forma alguma dizer que esteja totalmente encerrado o ciclo de suas vivências, mas sim que a vida nele se interioriza ao máximo, para se exprimir em poesia. A sua biografia terá de ser, pois, na feliz expressão de P. Bertaux, uma biografia “interior”, isto é, a história da sua poesia (QUINTELA, 1996, p. 202).

A mentalidade de uma psicopatologização do artista e da obra de arte não é uma exclusividade do século XIX. O século XX continuou a absorver o artista sobre essa roupagem, por mais que, naquele momento, outros discursos lhe fizeram frente. Toda a forma hermenêutica, ligada à doença, alastrou-se século adentro e foi tema de calorosos embates entre os psiquiatras, artistas e filósofos. Por parte dos intelectuais franceses, houve, principalmente na década de 50 e 60 do século XX, enormes e contravertidas discussões em torno das leituras psicopatológicas das obras literárias e artísticas – herança e resquícios de um século extremo que gerou uma mentalidade extrema. Uma das mais polêmicas, sem dúvida, deu-se por conta da tradução francesa, em 1953, do livro de Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg-Hölderlin: étude psychiatrique comparative*²³⁴. Isso ocorreu, pois, *Les éditions Minuit* convidou Blanchot para prefaciá-lo, que republicou *La folie par excellence*, texto que lança críticas severas à leitura clínica feita do autor do livro.²³⁵ A partir desta controvérsia inicial, entram para o debate Jean Laplanche, em *Hölderlin et la question du père* (1961), Michel Foucault, em *Le “non” du père* (1962) e Jacques Derrida, em *La parole soufflée* (1967).²³⁶ Nesse momento, iremos reconstruir os principais arcabouços teóricos dessa discussão, que girou em torno da figura do poeta Hölderlin.

²³⁴ No original *Strindberg und Van Gogh: Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, com sua primeira publicação no ano de 1922.

²³⁵ *La folie par excellence* havia sido publicado, em 1951, na revista *Critique* (n. 45, February, pp. 99-118). Em 1970, já como prefácio do livro de Jaspers, Blanchot acrescenta uma nota suplementar ao final de seu texto.

²³⁶ Texto que integra seu famoso livro *L'Écriture et la différence*.

3.2.1 A indeterminação da loucura para a captura da obra

Se quiséssemos traçar uma diferenciação entre a compreensão dos artistas vista, por um lado, pela óptica de Lombroso e Nordau e, do outro, pelo ponto de vista de Jaspers, seria, inicialmente, a seguinte: os primeiros, como a maioria dos psiquiatras do século XIX, capturaram o artista porque viam nele um marginal e, por isso, era necessário elaborar toda uma teoria psiquiátrica para conter a periculosidade dessa existência (existência que, por si só, já reflete suas obras) que ameaçava o bom ordenamento social, ao ponto de Nordau cogitar extermínio; por sua vez, Jaspers não os trata como um perigo social, todavia, ao tomar o artista como objeto de investigação psiquiátrica, não é por uma purificação da sociedade que se justifica seu discurso, mas uma salvação do próprio artista – enfim, mesmo que retoricamente, a psiquiatria tomou o artista como um paciente a ser tratado. É por esse motivo que Jaspers afirma que é menos importante se perguntar se o trabalho de um Hölderlin pode ou não salvar a sociedade, uma vez que se trata, nesse momento, de salvar o próprio indivíduo: não se questiona se as obras de Hölderlin podem ou não causar dano aos homens, mas se compreende, agora, a loucura como “o perigo [que] existe para o próprio poeta”.

Ele [o poeta] pode ser pulverizado, pois sua missão é, justamente, a de transmitir aos homens, por sua obra, o que há de mortal no divino, mais assimilado e feito inofensivo por ele. Como Baco nasceu de Sêmele no momento em que o raio de Júpiter a atingiu, e como ele transmitiu aos homens o fogo do céu sob a aparência de uma bebida inebriante, do mesmo modo o poeta deve captar a luz divina e oferecê-la sob a forma de uma canção, o que seria o perigo de morte sem esta transmutação (JASPERS, 1993, p. 184).

Nota-se, nessa passagem, uma grande sensibilidade estética por parte de Jaspers. O poeta é aquele – Jaspers define Hölderlin como o gênio-profeta – que traz à luz, de forma tranquila e inofensiva, através de uma transmutação, a incomensurável periculosidade da palavra divina. O poeta transforma em inteligíveis palavras que, em princípio, poderiam causar a maior desordem em qualquer humano, caso escutadas diretamente. Essa interpretação é sedutora, mas não passa de um engodo para desviar ou amenizar o verdadeiro propósito de sua tese. Com isso, queremos dizer que o discurso de Jaspers (1993, p. 38 e 122) é tão velho quanto novo. Nele se busca, pelos meios, os fins desejados e já conhecidos, ou melhor, buscam-se conclusões já anunciadas em uma história recente: “Strindberg foi louco” e apresentava, constantemente,

“comportamentos bizarros”,²³⁷ e, como é notável, sua “inteligência colocou-se a serviço do delírio, desse novo fator evasivo, entrando com a doença na existência do indivíduo” (JASPERS, 1993, p. 123) e, por isso, “não podemos negar a influência da doença sobre o conteúdo de suas obras” (JASPERS, 1993, p. 146); Swedenborg, assim como Strindberg, foi um esquizofrênico; Hölderlin, por sua vez, apresentava indícios de esquizofrenia desde seu nascimento e, com o advento de sua doença, seus poemas sofreram uma brusca mudança (a hínica); algo semelhante se passou com Van Gogh que, desde que se tem notícia, apresentou uma “expressão ausente, meditativa, grave ou melancólica” (JASPERS, 1993, p. 187).²³⁸

Desta forma, Jaspers alinha-se à história das análises clínicas sobre a genialidade. E essa linha não pode ser perdida, uma vez que, embora Jaspers leve em consideração – talvez por seu lado filosófico já reconhecido, que lhe tenha despertado alguma sensibilidade – a existência da visão estética, de que a obra de arte carrega sua própria história, girando em torno de si mesma (o que necessariamente impõe uma visão longe da médica, já que, sob essa perspectiva, o lugar natural de julgamento da obra adviria do próprio discurso estético), é apenas para desqualificá-la, colocá-la como inferior, menor:

Estabelecemos a cronologia do processo mórbido do ponto de vista psiquiátrico, *sem tentar apreciar o valor das obras*. Já a alteração manifesta da vida psíquica marca, de forma tão típica, desde seu início, se a compararmos com casos análogos. Certamente, uma obra de arte existe, acima de tudo, *em si*. Ela pode ser compreendida, apreciada sem olhar a sua gênese e considerada puramente e simplesmente de acordo com sua qualidade. Esse julgamento não busca as relações da obra com as realidades que a envolve, mas sua significação viva por aquilo que quer inserir e assimilar no presente. (JASPERS, 1953, p. 169, *grifos nossos*).

É desta forma que Jaspers se alinha à tradição psicopatológica sobre a genialidade, pois, como sabemos, os tratados psiquiátricos sobre a obra de arte sempre se desviaram desse “lugar natural” – que toma a obra de arte *em si*, ou seja, em sua autonomia estética –, compreendendo-o como limitado e desprovido de valor real, cuja obra de arte seria tomada numa perspectiva muito superficial, principalmente por abolir

²³⁷ Como escreve Jaspers (1993, p. 59), “as *características de Strindberg* [trazem] um traço fortemente grave: é um amor próprio imoderadamente sensível, uma imensa faculdade de reação a toda pressão exterior e, por outro lado, uma personalidade instável, uma inconstância de caráter. Pequeno e pronto a ceder, submetido às circunstâncias de um lado e, do outro, fanático, obstinado”.

²³⁸ Jaspers acredita na eficácia da psiquiatria comparativa e, por isso, se utiliza de casos psicopatológicos comparados, isto é, ao estudar a esquizofrenia de Strindberg, o relaciona com Swedenborg, e, ao estudar Van Gogh, o aproxima de Hölderlin.

o indissociável vínculo entre ela, a obra, e a realidade que a envolve e, o que seria mais grave ainda, não buscando a gênese da obra que recai, necessariamente, sobre o espírito de seu autor. Submerso nessa mentalidade, Jaspers acredita ampliar, com seu estudo sobre Strindberg, Hölderlin e Van Gogh, o sentido da obra, sua profundidade possivelmente negada por seu “lugar natural”, quando muito, apenas desnaturalizou (mais uma vez) a obra, reduzindo o processo de criação ao domínio da doença – se é possível admitir que o lugar natural para julgar uma obra de arte é o domínio estético, o lugar de direito (embora antinatural, diga-se de passagem) é, para a cultura Ocidental, o domínio psiquiátrico que impõe todo um valor negativo à arte. Sob esse prisma, a perspectiva jasperiana naturaliza esse antinatural, ao buscar o sentido da obra para além dos limites da própria obra, em sua gênese que revelará, fatalmente, a tríplice implicação de seu nascimento: a criação, a loucura e o artista que juntos realizam a obra. Mas desse tríplice nascimento, há uma hierarquização, dado que a loucura encontra seu lugar de destaque, já que é, ao mesmo tempo, a origem da obra e aquilo que define o artista:

Para nós que estabelecemos a relação entre a psicose e a origem de uma obra, escusado será dizer que a doença não pode alterar o espírito, pois este pertence a uma infinidade cósmica cuja essência só se pode incarnar, em certas condições, em formas particulares. Da mesma forma que uma pérola nasce da lesão de uma concha, assim a loucura pode dar nascimento às obras incomparáveis. Entretanto, mesmo que não se pense na lesão da ostra ao admirar a pérola, não sonhamos com a loucura, que foi talvez a condição de sua existência, ao sofrer a radiação das obras-primas e a força vital que dela emana. Assim, aqueles que querem tudo conhecer da obra, buscam sua gênese e suas relações com a vida real e não colocam nenhuma restrição em sua investigação (JASPERS, 1953, p. 169-170).

É preciso, a partir desse texto de Jaspers, questionar o motivo desse “tentar não apreciar o valor da obra estética”, pelo discurso psiquiátrico. Se realmente levássemos essa “tentativa” a sério, acreditando na imparcialidade da psiquiatria para com a obra, encontraríamos em Jaspers várias contradições dignas daquilo que os próprios psiquiatras definem como loucura. Essa “tentativa” (apenas enquanto hipótese), desde o início do texto *Strindberg et Van Gogh*, é, no mínimo, um fracasso. Mas Jaspers, naquilo que se propõe, não fracassa. O jogo retórico de seu discurso sentiu a necessidade, de sua própria parte, em aceitar a existência de outro discurso específico à obra de arte, a saber, o estético que concede autonomia à obra. Embora ressalve que essa outra leitura implica num entendimento superficial, sem a verticalidade necessária para entender o que significa o surgimento, no mundo, de uma obra arte, seu motivo de

ser ou, como deseja Jaspers, quem optasse pelo discurso estético estaria abdicando de “tudo conhecer da obra”. Isso implica, claramente, na seguinte conclusão: o psiquiatra confere, a si próprio, o poder de ser o único, entre os demais discursos sobre a obra de arte, a lhe dar o sentido exato e real, isto é, sua verdade e sua universalidade. Isso se confirma quando Jaspers (1953, p. 38) encontra na doença mental de Strindberg “um dos elementos decisivos de sua vida interior; ela preside o desenvolvimento de sua concepção de mundo e influi sobre o conteúdo de seus livros”. Também seria necessário lembrarmos que as análises da vida desses escritores partem das próprias obras, na tríplice relação entre *psyché-bíos-gráfhein*: escrita que revela a vida, vida que é afetada por uma alma perturbada, perturbação que oportuniza obras de artes.²³⁹

Todavia, a relação entre obra, subjetividade e doença sofre uma transformação no que concernem às análises psicopatográficas do século anterior. Diferentemente dos psiquiatras antecedentes, que nunca se preocuparam em aprofundar o que entendem por obra e seu processo de criação, apenas os pressupondo,²⁴⁰ para Jaspers existe, entre a esquizofrenia e a obra, uma tripla implicação que pode ser percebida empiricamente: 1) a loucura é uma ação muito mais durável e mais importante sobre a personalidade do indivíduo do que, por exemplo, o álcool e, para a obra, antes de ser uma condição específica, a loucura é uma condição excitante; 2) a produção artística do indivíduo relaciona-se com a manifestação da esquizofrenia, a saber, surgem mudanças estilísticas na obra com o aparecimento da esquizofrenia; 3) a obra de um autor esquizofrênico sempre guarda as características de sua doença e, por isso, podemos encontrar na própria obra traços dessa causa específica (cf. JASPERS, 1993, p. 220-221).

Como se nota, esses três momentos são autoimplicativos, pois o diagnóstico de qualquer um deles, implica na existência dos outros dois. Para Jaspers, o estudo apurado da evolução biográfica, confrontando com a transformação do estilo da obra de arte de um artista – como é o caso de Hölderlin ou de Van Gogh – confirmam essas hipóteses e dão o verdadeiro conhecimento da obra. Mas esta, agora, não é a transparente imagem da subjetividade no espelho que pode ser apreendida facilmente por uma série de conceitos e procedimentos pré-estabelecidos, como vimos na *patografia* do Dr. Marcé, ao contrário, seria “estéril aplicar, aos poemas de Hölderlin, os critérios psiquiátricos muito rudimentares”, uma vez que “as qualidades dessa poesia podem lançar uma luz

²³⁹ No caso Van Gogh, a relação é com a *pinctura*.

²⁴⁰ Mesmo em Nordau, quando faz sua leitura psicopatológica da obra de Zola, só pode definir a obra – a mais profunda até então – como a expressão mais profunda da subjetividade do artista.

sobre a natureza da esquizofrenia (ou, ao menos, um certo tipo de doença nessa vasta categoria) e ajudar-nos a formar uma ideia clara do que nomeamos desse termo” (JASPERS, 1993, p. 174). Ora, Jaspers abre o conceito de esquizofrenia a partir do momento em que a obra pode atualizá-lo. Isto também quer dizer que uma obra que aparentemente não se enquadre no conceito estabelecido de esquizofrenia, ainda assim, pode ser esquizofrênica no exato momento em que atualiza a própria definição de esquizofrenia. Essa posição também é, posteriormente, acompanhada por Laplanche (1991, p. 13), quando escreve que ele não aplica, a Hölderlin, “nosso conhecimento de esquizofrenia, sem preocupar-se, por exemplo, em saber se ele não contribui com novas luzes, luzes poéticas, para a problemática da loucura”.

O próprio Jaspers admite, discricionariamente, que “a esquizofrenia não é uma noção bem determinada e, em razão disso, ela é infinitamente rica de nuances e damos interpretações que variam segundo seu contexto” (JASPERS, 1993, p. 223). Se a obra lança luz sobre a natureza da esquizofrenia e se o conceito de esquizofrenia ainda permanece em aberto, sempre relacionado a um determinado contexto desejado, o que estabelece o vínculo entre a obra e a doença é a lei plenipotenciária, isto é, uma lei em movimento que se institui no instante em que os olhos psiquiátricos lançam seu julgamento sobre a obra de um autor: toda a obra de arte pode, virtualmente, ser louca. Assim, um caso como de Hölderlin não precisa ter precedentes nem procedentes, ele é único na doença que afeta o autor e realiza a obra,²⁴¹ já que “no mundo da esquizofrenia, tudo é possível” (JASPERS, 1993, p. 226).

3.2.2 Jaspers e a poesia a serviço da doença

Sendo um estudo psiquiátrico comparado, o livro de Jaspers relaciona os casos de Strindberg e de Swedenborg e, representando um tipo diametralmente oposto, os casos de Hölderlin e de Van Gogh. Nos dois primeiros, a esquizofrenia fornece uma explicação material da obra, isto é, Strindberg e Swedenborg não vão ao encontro de uma destruição verdadeira pela realização literária e suas faculdades artísticas sobrevivem até o estado final da doença, enquanto que nos últimos, a esquizofrenia é sua forma mais íntima e, no princípio da criação, ela produz uma tempestade interior

²⁴¹ De fato, é isso que Jaspers (1993, p. 186) nos diz: “Esta originalidade única [de Hölderlin] provém do fato que um ser excepcional, que foi um poeta de primeira ordem, encontrou-se atingido desta forma particular de esquizofrenia. Não existe outro exemplo desta combinação de elementos”. Embora, por mais que seja única, ainda compara traços de Hölderlin com os de Van Gogh.

que levam seus autores a fatores de dissolução muito fortes, impossibilitando, no estágio final da doença, qualquer possibilidade de criação.

O curioso é que a polêmica em torno do livro de Jaspers (que contam com textos de Blanchot, Laplanche, Foucault e Derrida) centraliza-se em sua leitura psicopatológica de Hölderlin e, por este motivo, iremos nos deter exclusivamente nela.

Para fazer sua análise de Hölderlin, Jaspers parte do até então incontestável texto de Lange, *Hölderlin; eine pathographie*,²⁴² publicado em 1909, que conta com uma vasta documentação bibliográfica sobre o poeta, visando datar quando a doença se manifesta em Hölderlin, com o propósito de demonstrar como já existiam indícios de um caráter psicótico em obras anteriores à loucura manifesta, como em *Hyperion*, *Der Tod des Empedokles* e em certo número de poemas.²⁴³ Se, em 1800, a doença mental já se anunciava, ainda era difícil identificá-la na obra. A partir de 1801, grande parte dos poemas de Hölderlin tornaram-se patológicos: ou por seu conteúdo afetivo ou pela fraqueza intelectual do poeta. E, a partir de 1802, o poeta já se encontrava sob o completo domínio da loucura e toda sua atividade poética se caracterizava, segundo Lange, por evidentes traços patológicos.

Jaspers acompanha a leitura de Lange, entretanto, focaliza seu estudo em duas etapas: em 1801, que marca a passagem da saúde para a doença e, a segunda, na passagem de 1805 a 1806, quando se manifesta uma mudança radical no poeta e sua obra. O intervalo entre essas duas etapas “é marcado por uma luta de fatores patológicos, que dissolvem, excitam e modificam as funções, e estão lutando com uma vontade de disciplina que vai perdendo-se” (JASPERS, 1993, p. 181). Os poemas que datam de 1800 a 1806, corroboram, segundo Jaspers, para mostrar que não é uma coincidência a mudança do estilo poético de Hölderlin,²⁴⁴ concomitante à manifestação da doença ou, nas palavras de Jaspers (1993, p. 173), observa-se “a correspondência entre a rapidez desse desenvolvimento a partir de uma certa idade, a agravação da

²⁴² É assim que Laplanche (1991, p. 13) se refere ao *Hölderlin; eine pathographie*: “Lange estabeleceu de forma tão sólida o diagnóstico de ‘demência precoce de forma catatônica’, que nenhum autor posterior tentou contestá-lo”.

²⁴³ Lange afirma, *grosso modo*, que Hölderlin, nascido em 1779, apresentou indícios de uma esquizofrenia crescente a partir de 1800. Em 1801, os sintomas se tornam nítidos e em 1802 a doença fica evidente a seus familiares e amigos. Em 1806, devido aos frequentes estados de agitação, é levado a uma casa de repouso e, em 1807, é confiado a uma família em seu estado final, que se prolonga até sua morte, em 1843. Para ler a descrição pormenorizada, cf. LANGE-EICHBAUM, Wilhelm. *Hölderlin; Eine Pathographie*. Stuttgart: Enke, 1909.

²⁴⁴ E, mais uma vez, Jaspers (1993, p. 171) se pauta nos dados de Lange: “Ele [Lange] mostra, por exemplo, a abundância crescente dos adjetivos e dos infinitivos empregados substantivamente ou o aumento do número de *chevilles*, de palavras como *aber*, *nämlich*, *wie*, *sonst*, etc., das quais se pode perguntar, aliás, se eles são realmente serviço de *chevilles*”.

doença e uma nova concepção intelectual” (JASPERS, 1993, p. 173). Não obstante, a mudança radical acontece entre 1805 a 1806, quando os poemas de Hölderlin se tornam, para o psiquiatra, muito mais simples, infantis e vazios, sendo o ritmo abandonado ao acaso e as rimas não passariam de assonâncias.

Limitando-se a essas etapas, Jaspers propõe quatro temáticas que considera notáveis à transformação resultante da loucura, seja na obra ou no sentir do próprio poeta: o autojulgamento do poeta; a sua visão mística de mundo; sua tensão interior e a violência que a ação divina exerceu sobre ele.

A primeira, diz respeito ao sentimento precoce que o próprio Hölderlin tem de sua vocação. Jaspers então compreende que um dos sintomas de Hölderlin se apresenta quando o poeta se coloca sob a mesma influência divina que os profetas e os heróis e, como não poderia deixar de ser, queixa-se das dificuldades em se adaptar à realidade, uma vez que é dotada dessa vocação de intermediação entre o divino e os mortais. Sob essa análise, Jaspers (1993, p. 177) escreve que sempre reaparece em Hölderlin “a consciência do que há nele de quimérico e de mal adaptado ao mundo”. Logicamente, como observamos, o psiquiatra parte de uma leitura exclusivamente patológica, ou seja, ainda pressupõe um ideal normal de homem. O fato de Hölderlin se sentir estranho ao mundo ainda nos conduz àquela estrutura binária entre razão e loucura, entre o interior e o exterior, entre a subjetividade e a totalidade, pois, se ele não é como os demais, então é ele louco. Longe de Jaspers abrir as portas aos poetas, ainda encontra na vida de artista (esse deslocamento do mundo e da positividade) a manifestação da doença, e não a expressão estética de sua existência que impõe, ao poeta, a solidão. Por isso, o que ainda se apresenta aqui é a visão científica que insistiu em ver a vida de forma eminentemente materializada, pragmática e objetiva.

É assim que a psiquiatria, muito distante da filosofia e mesmo da psicanálise, consegue responder a questões estéticas com uma facilidade médica: o que provocaria o afastamento, essa fissura, entre a vida no mundo e a vida de artista? O tempo da doença. Por mais que o poeta seja consciente de sua atividade, essa consciência não é a razão de seu afastar-se, ao contrário, é no tempo em que decorre a doença que encontramos a proporcionalidade com o isolamento do sujeito do mundo “real”:

O tempo da doença, podemos ver pouco a pouco, coisa comovente, esta consciência de si, inquieta, dolorosa, torna-se serena e dominadora; ao mesmo tempo, sua poesia se endereça sempre menos ao mundo real; o solitário sente sempre menos sua solidão, ele vive em um mundo situado fora

do tempo, mundo que cresce nele e que ordena poderosamente sua energia (JASPERS, 1993, p.177-178).

Quanto mais decorre o tempo da doença, mais o poeta afasta-se do mundo. E, neste momento, Jaspers está a nos falar em fases da doença. Podemos dividi-los em dois: 1) o artista, consciente de seu estado mórbido, torna a solidão presença, ao ponto de naturalizá-la, isto é, vive fora do tempo e, para viver ainda ou para poder viver, cria seu próprio mundo; 2) a doença, agora dominadora do artista, apaga sua consciência, toma toda sua subjetividade, o artista não está mais lá, apenas resta o cadáver louco de um passado poeta. Mas ainda um quiproquó acontece: sob o domínio e a serenidade da doença, longe da consciência de si, esse cadáver ainda produz (seriam esses os últimos gritos de Nietzsche, proclamando-se ao mesmo tempo Cristo e Dionísio e os momentos finais de Hölderlin, confinado em sua famosa torre à margem do rio Neckar, quando produziu seus últimos poemas), ainda escreve em sua solidão de si mesmo. Quem está a falar? A sugestão é clara, a própria doença. O afastamento do artista resume-se a isso, sua obra se dirige fora do mundo exclusivamente por isso. Se quiséssemos levar essa argumentação de Jaspers às últimas consequências, e retomássemos a visão estética que o mesmo fala em seu livro, de que “a arte existe, acima de tudo, em si”, veremos o quanto essa consideração não passa de palavrório vazio, uma vez que uma arte que se desdobra sobre si, e não no movimento dialético de representação do mundo, em sua constante referencialidade, é inevitavelmente doente e não há visão estética para salvá-la. Foi o mundo que renegou o artista? A sociedade que não o aceita e o marginaliza? O mercado editorial que não absorve suas obras e lhe deixa na miséria? Não, nada dessas questões são levantadas. Apenas, mais uma vez e repetidamente, a doença que o conduz para fora do mundo porque já o conduziu para fora da razão – a consciência social é tragada pelo valor moral-científico. E, graças a essa doença que “força” o poeta a ressignificar a vida, já que se afastou da vida em sociedade, permite-lhe também criar um novo mundo, metafísico, com deuses e heróis, esse mundo mórbido:

Embora o poeta seja atormentado pela psicose e que as misérias reais, possivelmente, atinjam-no, elas não são, portanto, para ele, mais o essencial; ele só vive para sua obra, sem solicitar mais, e ele experimenta um impulso onde podemos ver também a causa dessa excitação mórbida, às vezes, eufórica e metafísica. É assim que nascem seus últimos poemas, que sucedem por lentas transições àqueles de seu período normal; e, depois deles, veem, progressivamente, os versos tardios de sua decadência (JASPERS, 1993, p. 178-179).

Triste e feliz doença, que traga a vida do poeta, sua força vital, para dentro da obra que se faz desarrazoada. Em determinado estágio da doença, é ela que importa menos, embora seja o motivo de toda a criação. O sujeito, sob seu império, não mais sente, apenas é conduzido por ela para a incontornável realização da obra. É desta forma que a obra se torna o mais essencial e, ao mesmo tempo, a mais mórbida. Sem a doença, o poeta seria menos poeta? E, conseqüentemente, sua obra não teria vindo à luz? O poeta e a obra devem sua existência à própria doença que os tornou possível e, ao mesmo tempo, também tornou o poeta marginal e a obra sem valor estético. É essa circularidade que acompanhará a vida de artista sob o olhar clínico: artista e obra se realizam sob o domínio da doença e, esta, por sua vez, é elemento suficiente para desqualificar a obra e seu artista. Esta é a grande herança do julgamento psiquiátrico, que permite claramente Lange classificar “a maior parte da obra-mestra poética [de Hölderlin], no capítulo das produções psicóticas, [como] sem valor. E corrobora [com] a apreciação categórica de Möbius: ‘a poesia de Hölderlin, como a de Lenau, faz parte da poesia asilar’” (LAPLANCHE, 1991, p. 15). A psiquiatria estabelece, então, uma nova classificação, em que qualquer juízo estético é desprovido de validade: “a poesia asilar”.

A visão mística do mundo, segunda temática, é decorrente da primeira, em que Hölderlin, isolando-se deste mundo, buscou outros mundos. Para explicar o motivo pelo qual o poeta se voltou para a Grécia e criou, a partir daí, seu próprio universo, Jaspers (1993, p. 179) escreve:

Hölderlin sempre imbuíu sua concepção de mundo com um sentimento consciente e profundo de parentesco do homem com a natureza, antiguidade grega e divindade. Esses três mundos são, para ele, o último apelo, um único universo. A antiga nostalgia, esta angústia de se sentir dividido, infeliz, exilado, transformou-se, no curso de sua doença, em um sentimento de presença imediata que o preenche e o eleva até uma esfera mais vasta, mais exterior a ele, mais impessoal e situada fora do tempo.

Se a doença leva Hölderlin a afastar-se do mundo, abre-se, diante deste afastamento, uma divisão do próprio poeta entre não ser mais e não ser ainda. Estranho ao mundo e estranho a si próprio, o poeta vive dividido em seu mundo presente, do qual não é aceito. Desta recusa de si e do mundo provocada pela doença, nasce um apelo – ainda que patológico –, um sentimento que visa preencher esse vazio em que se situa, e encontrar sua morada longe de sua vida presente. Eis a necessidade de Hölderlin da poesia e de como esta o conduz ao mundo da natureza, ao grego e ao divino. Ligando-os aos homens, esse três mundos preenchem o vazio deixado pelo sua ausência e, ao

mesmo tempo, eleva a capacidade criativa para longe de seu próprio autor, a “uma esfera mais vasta”, “mais exterior” e “mais impessoal”. Ora, diante do estranhamento do mundo por causa de sua doença, o sentimento poético nada mais faz, no momento derradeiro, do que recusar o próprio poeta, afundando-o ainda mais no domínio da doença. O que, inicialmente, parecia uma salvação, um refúgio em outros mundos, torna-se o agravamento da própria doença, sua manifestação mais concreta: a perda da consciência do sujeito e, portanto, uma poesia impessoal, fora da ordem das coisas. Em outras palavras, a poesia, fortificada pela doença, aprofunda a crise do sujeito, ao ponto de torná-lo ausente quando prometeu uma morada segura. Artimanha da poesia? Engodo da doença? O fato é que Jaspers, que não levou as últimas consequências suas análises, não chegou explicitamente a essa conclusão, embora ela esteja subentendida: é como se a doença jogasse com a poesia para não deixar o sujeito escapar do império da própria doença. Os mundos que Hölderlin buscou por se sentir estranho ao mundo real apenas o conduziu a um estranhamento de si mesmo, a sua própria impessoalidade cuja psiquiatria tira seu diagnóstico: a consciência do eu encontra-se perdida e, portanto, louca. Mas Jaspers sabe da particularidade que a vida de Hölderlin traz, sabe da singularidade de sua poesia, e por isso afirma que o caso do poeta é único, embora rapidamente decline desta posição, ao encontrar similitudes com o caso de Van Gogh:

Esse fenômeno [do psicótico com exaltação metafísica] é tão claro quanto possível em seres como Hölderlin e Van Gogh e graças a essa clareza que podemos tentar compreender o que se passa naqueles que são pouco desenvolvidos intelectualmente e incapazes de se exprimir. Observamos como os esquizofrênicos elaboram seus próprios mitos, que ganham para eles valor de evidência incontestável e que, frequentemente, sonham com uma característica extratemporal. Podemos comparar os sonhos, as experiências delirantes e as narrativas mitológicas e encontraremos um paralelismo impressionante (JASPERS, 1993, p. 181).

A psicose leva Hölderlin à criação metafísica. Como se evidencia, Jaspers compreende “metafísica” como uma criação artística, com intervenção patológica, afastada do real, que não representa o mundo em sua realidade e, também, conduz a própria perda do sujeito. O sujeito fecha-se a tal ponto na poesia que acaba por se ofuscar. A confluência entre vida e escrita são assimétricas; na verdade, seria mais exato falar numa apropriação da vida pela doença através da atividade artística. A doença, através da poesia (como é o caso de Hölderlin), conduz o sujeito à impessoalidade do sujeito que deveria ser, isolando-o, apagando-o. Esse movimento de exterioridade, de perda de uma consciência fechada, é o que permite a Jaspers capturar a vida psíquica –

os aspectos puramente subjetivos do poeta – pela objetividade das coisas concretas que o espírito se dá à representação, como é o caso da obra artística.²⁴⁵

E como Jaspers justificaria essa captura? Esta subjetividade, que pode ser apreendida objetivamente pela análise psiquiátrica, quando abalada pela esquizofrenia, traz à tona o elemento “demoníaco” que reside em todo homem, mas se encontrava reprimido: “parece que esse elemento demoníaco, que existe sufocado, dominado, nos seres normais, trabalhando para um objetivo distante, repentinamente explode com uma impetuosidade formidável, no momento em que se declara a doença” (JASPERS, 1993, p. 165). Essa explosão faz emergir o “modo de vida demoníaco”, que estabelece uma “relação imediata com o absoluto” (como é o caso de Hölderlin), escapando “à alternativa saúde-doença”, embora “o processo patológico ocasione e favoreça a erupção dessas forças, mesmo que por um curto período” (JASPERS, 1993, p. 165). Vemos, então, Jaspers estabelecer a ligação do mal com a poesia, uma vez que é pela doença que irrompe o mal e que permite realização da criação.²⁴⁶ E é nesse sentido em que nada desse processo de impessoalidade, que poderia ser rasamente avizinado daquele desaparecimento do sujeito em Blanchot, Foucault ou Barthes (cf. nosso próximo subitem) ou mesmo da vida de artista, uma vez que aqui o “modo de vida demoníaco” deve sua manifestação exclusivamente à doença, deslocando a alma e “deixando aparecer suas profundezas” e, uma vez que esse deslocamento esteja completo, “ela se petrifica e não é mais do que caos e ruínas” (JASPERS, 1993, p. 165).

Se a doença oportunizou a Hölderlin esse modo de vida demoníaco, não é difícil entender como “uma visão mística do mundo” ganha forma em suas obras. Estando em pura ruína e caos, a subjetividade do poeta buscou um novo sentido para o mundo (eis a psicose), uma nova ordem que se estabelece no encontro com a natureza, a divindade e a Grécia antiga. Essa presença mística é o esforço do poeta em representar a realidade

²⁴⁵ “O lado objetivo de uma experiência filosófica subjetiva, são as palavras e os atos, aplicados na forma e no conteúdo de um poema” (JASPERS, 1993, p. 164).

²⁴⁶ O mal que evoca Jaspers deve ser bem distante daquele de Baudelaire. Como escreve Dolf Oehler (1999, p. 272-273), sobre o polêmico título *Les fleurs du mal*, Baudelaire usa de um trocadilho dissimulado, “graças à união paradoxal dos dois substantivos, um sarcasmo à lógica da época, que exigia imperiosamente *flores do bem*. [...] O título de Baudelaire é concebido de tal forma a escapar à lógica da contradição: ele promete ao mesmo tempo a repulsa aversiva do mal e sua transfiguração. Misteriosamente, ele oscila entre o *pathos* de um Juvenal e o cinismo de um Sade. A isso se junta, como agravante, o fato de muito provavelmente servir-lhe de base um uso contraditório do conceito de *Mal*; recorda-se que a busca pelas ‘raízes do mal’ fazia parte das *idées fixes* da época, sendo que da posição ideológica do espectador dependia seu modo de ver que causava, suportava e transmitia o mal. O título promete uma poesia que intervém nas questões polêmicas e mais melindrosas da época, e por isso não admira que *Les fleurs du mal* sejam o primeiro livro de poemas desde a Restauração a ser citado e condenado pelos tribunais”.

inseparável de sentimento divino e do absoluto. E a exaltação mística nada mais é do que o efeito da doença, da psicose.

A terceira temática, a tensão interior, é delimitada, para Jaspers, entre os anos de 1801 e 1805, quando existe uma vontade de disciplina por parte do poeta que vai se perdendo. Entre essas datas, Hölderlin faz um esforço para preservar o seu *eu* e a continuidade de sua consciência, para guardar “o bom sentido”. Entretanto, Jaspers (1993, p. 182) argumenta que a tensão entre “estar louco” e o esforço para “não deixar a loucura se apossar dele” não existe nos poemas posteriores a 1805: “eles [os poemas] nascem da simples associação ou do acaso, ou bem são a expressão de um sentimento totalmente natural. A disciplina interior, exercida pelo sujeito em vista de uma concentração, não existe mais”.

Nesse sentido, existe uma mudança no processo de criação e a tensão não mais existe porque o sujeito já se encontra completamente ausente. Após 1805, toda a criação de Hölderlin é espontânea, isso é, sem mediação de qualquer consciência, racionalidade ou pensamento lógico. Isso também significa dizer que, em termos psiquiátricos, Hölderlin – ou pelo menos aquela pretensa identidade que se busca no poeta, para contrapô-la à fase de loucura – está ausente, silenciado do mundo e ausente em si próprio, toda a sua produção não passa de mero acaso. Diferente dos quatro anos anteriores, quando existe a tensão, ou oposição, entre a vida que faz apelo aos sentimentos e uma ordem que os disciplina, racionalizando-os e estilizando-os. De fato, essa tensão é comum entre todos os seres pensantes, mas, em Hölderlin, essa “polaridade foi mais acentuada do que em outros até sua doença, não somente por causa de sua poderosa inteligência, mas também por uma instabilidade psíquica congênita” (JASERPS, 1993, p. 182) e, portanto, essa tensão “encontra-se intensificada pela psicose a um ponto intolerável. Mas o sentir, suscitado e acrescido pela doença, detém um sentido profundo. Ele não é indiferente, ele pode agir como uma revelação da origem divina” (JASPERS, 1993, p. 183).

Todavia, o poeta, ao agir como uma revelação do divino (esta é a quarta temática, a violência que a ação divina sobre o poeta), teme ser queimado por essa mesma revelação, uma vez que o contato, mesmo que brevemente, do homem com os deuses, pode levar a própria destruição do homem, no caso, o poeta.²⁴⁷ O poeta é aquele

²⁴⁷ Esse problema pode ser encontrado no início do primeiro ponto desse capítulo: “A indeterminação da loucura para a captura da obra”.

que deve lidar com o incomensurável da palavra divina, sob o risco da vida, e transformá-la inteligível aos mortais.

Como já alertamos anteriormente, a inovação aqui – em relação à psiquiatria do século XIX – é que a loucura de Hölderlin acarreta num perigo para si próprio. Ou seja: não se trata aqui de defender a sociedade dessa transgressiva e subversiva linguagem, mas de salvar o próprio indivíduo daquilo que oportuniza sua linguagem artística. Estamos muito distantes daquela categoria lombrosiana de *mattoidi*, que são artistas perigosos porque combinam o fanatismo da loucura com a astúcia do gênio e, com isso, são dotados do poder de conduzir a população através de sua linguagem subversiva e revolucionária. Agora, em Jaspers, é o sujeito louco o motivo de sua própria captura, e não mais a sociedade e, por isso, é necessário devolver esse *eu* perdido que observamos na poesia, é necessário resgatar a identidade ausente observável nessa linguagem impessoal.

O tempo da doença é crucial para a “salvação do poeta”, como também é crucial para o julgamento da obra. Quanto mais se agrava a doença, mais a obra torna-se apenas caos e ruínas, sem qualquer intervenção racional, uma vez que existe a ausência completa da consciência do indivíduo. Numa fase anterior, quando ainda Hölderlin tinha consciência de si mesmo, ele acreditava lutar contra sua loucura a partir da disciplina da elaboração artística: “Hölderlin vê sua salvação na realização de sua obra poética. Não é a questão, aqui, de dissimular ou de só revelar parte da mensagem, mas de elaborar; o que não é um mistério que se reveste com um véu, mas uma criação” (JASPERS, 1993, p. 185), embora a realização da obra só adentrasse cada vez mais em sua enfermidade.

Se quisermos, a partir da argumentação jasperiana, elaborar uma diferenciação entre uma “poesia asilar” e uma “poesia não asilar”, temos, para pensar esta última, que considerar sempre o domínio do sujeito sobre seu lado demoníaco ou, em outros termos, sempre o domínio, pela disciplina, sobre os sentimentos. Isso nos permite também dizer um controle da razão sobre a loucura e, em algum sentido, enquanto definição, ao esforço de buscar uma diferenciação entre o gênio bom e o gênio doente (que Nordau já havia tentado, não sem boas doses de superstição, nas figuras de Goethe e Schopenhauer). A experiência estética marginal, subversiva, estará irremediavelmente acompanhada da doença, sua principal explicação, enquanto uma experiência estética controlada, disciplinarizada, pela consciência e pelo pensamento lógico, ainda é o sonho e o pressuposto para a psiquiatria: “Mas uma experiência como esta, verdadeiramente

autêntica, realmente perigosa, só pode se produzir na loucura. Goethe, por exemplo, não poderia nunca realizá-la” (JASPERS, 1993, p. 185-186). O fato que se repete é novamente a questão do inartístico, uma vez que Jaspers liga a experiência estética autêntica à loucura. Inseparáveis, permaneceram, durante muito tempo, com o tom ambíguo do gênio doente. Goethe, sempre resgatado para ilustrar o gênio bom, saudável, é inevitavelmente afastado da autenticidade artística, enquanto Hölderlin, o poeta louco *par excellence*, está tragado nessa impessoalidade que o pulveriza, entregue ao perigo da experiência estética que aprofunda seu desaparecimento do mundo.

Com o início da doença, aparecem mudanças [na obra de Hölderlin] que só podemos atribuir a ela. O que advoga particularmente a favor dessa última hipótese – além de tudo o que relatamos, além da justaposição com casos análogos –, é que os poemas de 1801 a 1805 são um fenômeno único em literatura. Não podemos colocar nada em paralelo com eles, enquanto que o próprio Goethe pode se comparar a outros, fazendo emergir dessa confrontação o tipo mais perfeito de humanidade (JASPERS, 1993, p.186).

Ao determinar que a poesia de Hölderlin é o resultado de sua esquizofrenia, Jaspers também acrescenta que seus poemas “são um caso único na literatura”. Fenômeno único, incomparável, porque doente. Goethe então pode ser aproximado de outros artistas, já que tinham um objetivo em comum com eles: fazer surgir, pela arte, um tipo perfeito de humanidade e isso devido ao domínio da disciplina. Hölderlin, o pobre poeta preso em sua loucura e em sua torre, sob os olhares psiquiátricos, ganha toda sua originalidade em sua doença ou, dito de outro modo, a doença se torna a própria condição para a originalidade poética e, por isso, Hölderlin pode ocupar um lugar único na história da arte.

3.2.3 Blanchot e a crítica à análise psicopatológica

A violência com que Blanchot se lança sobre o texto de Jaspers é sem precedentes. Não porque nunca houve ataques tão ferozes a outros textos, mas porque dificilmente, quando pegamos um livro para ler e folheamos seu prefácio, vemos uma total desqualificação de seu conteúdo. É como se Blanchot, ao prefaciá-lo, estivesse a dizer que é um livro para não ser lido, não pela experiência solitária de sua linguagem, mas pelo próprio repúdio que *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg-*

Hölderlin apresenta à questão da obra de arte: como a limita e a restringe, ao retomar o velho jogo entre a doença, o artista e a obra.

Não é para menos a insatisfação da leitura de Jaspers sobre a poesia de Hölderlin, principalmente por reduzir esta à doença. Encontramos, no próprio Blanchot, precedentes muito menos graves, embora não menos severos: admirador de Heidegger, Blanchot adotou, em *La part du feu*, um tom discordante sobre o filósofo, por causa de seu detalhado comentário sobre a poesia de Hölderlin.²⁴⁸ O ensaísta francês questiona a legitimidade do escrito, pois Heidegger persegue palavra por palavra para fazer a análise, conferindo um tom didático de comentário feito. Logicamente, Heidegger não faz uma leitura psicopatológica, entretanto, a forma como encaminha seu comentário, de maneira pormenorizada, erudito ao extremo e que “busca responder fielmente as intenções do poema” (BLANCHOT, 1949, p. 116), não acabaria, do mesmo modo que a psiquiatria, em reduzir o poema em um sentido preciso? Podemos, a partir dessa crítica a Heidegger, aproximar, de forma indissociável, a relação da patografia com a do comentário crítico. Mais especificamente, podemos estender aquilo que Blanchot escreve da análise de Heidegger sobre a poesia de Hölderlin à patografia de Jaspers, principalmente porque Blanchot (2010, p. 56) compreende que o trabalho crítico (seja ele literário ou científico) “está aí para interpor-se entre livro e leitor. Representa as decisões e as vias da cultura. [...] Diz o que se deve ler e como se deve ler, ao fim e ao cabo tornando inútil a leitura”.

Esse é um ponto crucial para entendermos o que está em jogo para Blanchot. O discurso clínico e o discurso crítico têm por função primeira significar o discurso, trazer à luz a verdade oculta do que foi dito. Mas esse movimento nunca é de abertura, sempre de redução: tais discursos pressupõem a verdade oculta do texto, sua identidade encoberta que, escavando através de seus métodos *a priori*, podem reduzir todo significante a um significado. A crítica literária ou psiquiátrica sobre uma obra artística tem sempre como objetivo trazer a verdade da linguagem, buscar sua origem através das hermenêuticas conceituais para, então, dar a única interpretação possível, ou melhor, a verdadeira, uma vez que se acredita que alcançou a identidade oculta da linguagem (que pode estar ligada ao sujeito ou não). Foucault (1972a, p. XIII) definiu que essa atividade, que é a do comentário, pauta-se na ideia de que a palavra é um “ato de tradução”, isto é, “baseia-se sobre uma interpretação da linguagem que traz muito

²⁴⁸ O texto que se refere Blanchot é *Erläuterung zu Hölderlins dichtung*.

claramente a marca de sua origem histórica”. Sem recorrer a um campo exterior ao próprio texto, o discurso clínico ou crítico busca fechar o texto da abertura de suas possibilidades.

E, em *La folie par excellence*, Blanchot começa afirmando que o saber psiquiátrico estabeleceu um sentido muito restrito à arte, pois, ao tomar a loucura como a origem e a determinação da obra, destituiu-lhe toda a sua profundidade enigmática: “a loucura de Hölderlin não surpreende o saber médico. Este pode nomeá-la”. Este “nomear” nos faz recordar a frase de Artaud (2004, p.430), em seu *Héliogabale*, que diz que “uma coisa nomeada é uma coisa morta, e ela é morta porque separada”. Sem dúvida, toda vez que o discurso psicopatológico vem reduzir a obra de arte à loucura de seu autor, vemos a morte da própria arte, vemos surgir seu lado inestético ou, em outras palavras, encontramos o significado último de sua linguagem, desvendamos seu enigma. Se Jaspers pôde nomear Hölderlin, se pôde separá-lo dos demais autores (como se separa o caso de Hölderlin do caso de Van Gogh), é apenas para introduzi-lo na regra e, posteriormente, equacioná-lo com os demais pelas analogias (como se liga o caso de Hölderlin ao caso de Van Gogh). Seria mais exato afirmar que, nas análises psicopatológicas, Hölderlin encontra-se separado da própria atividade literária (ou poética), no momento em que se junta à regra. Todas suas palavras encontram a morada sólida e segura, encontram-se na anomalia do normal ou no “lado normal da anomalia” (BLANCHOT, 1993, p. 10). Diante disso, Hölderlin, em sua solidão, não está só. Por certo, ele pode se assemelhar aos outros loucos e, se Jaspers pôde falar que sua poesia é um fenômeno único na literatura, essa singularidade logo é absorvida pela generalidade do discurso positivo: “eis Hölderlin que, já estando louco para o mundo, trabalha mais e mais e mostra-se superior a si próprio – ainda está na ‘regra’” (BLANCHOT, 1993, p. 10).

Desde o momento em que o saber psiquiátrico evocou a relação entre a atividade criadora e a doença mental, de Lélut a Jaspers, o artista não escapou de ser tomado como um *déficit*, como uma passagem do superior para o inferior, do alto ao baixo, da liberdade à completa anarquia. As palavras de Blanchot (1993, p. 11) nos conduzem a essa conclusão, uma vez que “o normal é o anormal superado. O anormal, riqueza aparente – nos casos mais favoráveis – que significa um empobrecimento real (mesmo desse ponto de vista, parece mais justo dizer somente: riqueza que depende de um

empobrecimento, de uma perda)”.²⁴⁹ Desta forma, o artista é esse momento de passagem e também de aparência: de passagem, pois é sempre perda da razoabilidade, da razão, da normalidade, e de aparência, pois, sob sua pretensa genialidade, o artista é apenas um pobre doente.

Destarte, o empobrecimento da experiência poética pelo saber psiquiátrico é um duro golpe em nossa cultura. Primeiro, pelo rebaixamento que a autoridade psiquiátrica impõe à experiência poética: Jaspers “é um psiquiatra cujo trabalho é autoridade e tornou-se um dos filósofos mais importantes” e, somado a isso, é “um homem de saber especializado, que estudou, interrogou os doentes e se instruiu a partir deles em um contato direto que é insubstituível” (BLANCHOT, 1993, p. 12). E, como consequência disso – e esse é o segundo golpe –, pela explicação causal que a ciência impõe sobre a arte, sempre com o objeto de ilustrar o enigma da criação poética, de dominá-lo e mantê-lo à distância. Explicação que impõe limites, traça zonas fronteiriças, elabora regras de leitura, de continuidades e origens, de referências, recorre a casos análogos para apreender o inapreensível, para compreender o incompreendido, sempre atribuindo, ao enigma da criação poética, o valor desejado: “a compreensão busca o que lhe escapa, ela avança fortemente e conscientemente para o momento onde compreender não é mais possível, em que o fato, em sua realidade absolutamente concreta e particular, torna-se obscuro e impenetrável” (BLANCHOT, 1993, p. 12). Quando a ciência se depara com a criação poética, todo seu esforço é de superar a indeterminada criação, pelas luzes das análises determinadas.

Mas, para realizar esse objetivo, o saber psiquiátrico teve que manter distância do enigma da criação, teve que reduzi-lo à anormalidade de um sujeito e, por conseguinte, reduzi-lo a um nome – recorrendo mais uma vez às palavras de Artaud, teve que matá-lo. É desta maneira que todo o trabalho poético de Hölderlin ainda encontra-se dentro da regra e, por mais que possamos encontrar nele uma singular genialidade, mesmo assim ele corresponde ao que se sabe sobre outros doentes mentais, e sobre o que levaram estes a escrever:

A psiquiatria apenas responde: o estado final da doença foi em Hölderlin o que o foi em outros esquizofrênicos, com a diferença de que este fim não foi em qualquer doente, mas em um doente que se chamava Hölderlin. Mas por que o Hölderlin que, aliás, não se reconhece mais sob esse nome, nem o

²⁴⁹ Isso não se passa, por exemplo, na psicanálise de Lacan que, em *De La Psychose Paranoïaque Dans Ses Rapports Avec La Personnalité*, publicado em 1932, propõe a paranoia psicótica como conhecimento, afastando-a, assim, de um *déficit*.

aceita mais, foi, contudo, semelhante aos outros loucos, estranho a si mesmo, estranho mesmo à sua própria forma poética, exceto sobre o ponto em que a poesia não cessa de encontrar nele uma voz justa e um verdadeiro entendimento? (BLANCHOT, 1993, p. 14-15).

Essa é a dialética da doença, que subsume num mesmo quadro as singularidades de existência. A generalidade da doença reduz o enigma da criação, ao ponto de destruir o próprio enigma. O itinerário traçado por Jaspers, em datar a precisa correspondência entre a manifestação da doença e a mudança da poesia de Hölderlin, é um forte indício para lançar, sobre a poesia, uma qualificação precisa: com essa mudança, provocada pela esquizofrenia, a poesia de Hölderlin teria se tornado mais simples, infantil e vazia e a criação poética se viu destituída da consciência para operar, unicamente, através do puro acaso. Quando as datas são estabelecidas (de 1801 a 1805), é possível também perceber que, acompanhada da radical mudança poética, Hölderlin encontra-se estranho ao mundo para, a partir de 1806, perde-se de si mesmo, ou seja, torna-se, como quer Jaspers, impessoal. O grande problema que se apresenta, para o saber médico, é que essa experiência poética conduz o sujeito a um esfacelamento de seu próprio *eu*, e se a mudança faz parte da vocação do poeta – o próprio Jaspers afirmou que Hölderlin, precocemente, tinha consciência disso –, ela só pôde ocorrer nesse período delimitado como esquizofrênico, em que fez Hölderlin submergir numa visão mítica que corrobora com sua visão poética afirmativa e soberana. É como se Hölderlin falasse agora do divino pela experiência da crise esquizofrênica que o conduz, cada vez mais, à sua destruição. Se as obras desse período atestam que seu criador se perdeu, esse perder-se não se deu por causa de seu trabalho que visa a realização da linguagem poética, alternativamente, foi o resultado de suas experiências (do artista que cria determinada expressão e a conduz à verdade de uma forma objetiva) e emoções subjetivas que, conectando-se às perturbações da alma, levou-o ao desabamento.

3.2.4 A poesia a serviço da linguagem

Blanchot, assim como Jaspers, não nega o perigo da atividade poética que nos conta Hölderlin, não nega o relacionamento do poeta com outros mundos, entretanto, desloca o problema da poética hölderliniana em relação ao saber psiquiátrico:

Os comentários de Jaspers sobre o sujeito desta experiência parecem-nos os mais importantes. Durante este período, as obras de Hölderlin,

frequentemente, aludem à veemência da ação divina, ao perigo da atividade poética, ao ardor tempestuoso e excessivo que o poeta deve enfrentar, com a cabeça nua e em pé, para que apaziguada no canto, o dia comunique-se a todos e torne-se a luz tranquila da comunidade. O que Hölderlin diz não é uma maneira alegórica de dizer, mas deve ser entendido como a verdade, como o sentido, recapturado e encaminhado à criação poética, de uma experiência imediata (BLANCHOT, 1993, p. 16).

As palavras de Hölderlin não são o resultado de sua doença, mas a necessidade da experiência estética. É por isso que “a verdade” da linguagem, agora, não se encontra exterior ao próprio poema (como é o caso de o saber psiquiátrico encontrar a verdade encoberta da linguagem pela loucura), mas na própria linguagem poética. Por isso Blanchot afirma que a linguagem de Hölderlin não é uma alegoria que deveríamos desvendar, ao contrário, é a linguagem mesma, em sua experiência imediata, que diz aquilo que é: sua verdade poética.

Por mais que a psiquiatria tenha desferido um duro golpe contra Hölderlin, este em nada se compara com o golpe – muito mais profundo – que o acertou e que deveria conduzir nosso interesse sobre sua poesia: “Como se conta dos heróis, posso dizer que Apolo me golpeou”.²⁵⁰ Esse golpe significa que o poeta está marcado pelo “fogo do céu”, o que também quer dizer que Hölderlin tem contato com o imediato, com a intermediação entre os deuses e os homens – essa experiência, tão perigosa, é aquela que, para Blanchot (1993, p. 16), Goethe não conhecia:

Hölderlin foi golpeado, mas ficou em pé; conheceu uma experiência desmensurada que não pode deixá-lo intacto, e ainda, por cinco anos, lutou com uma vontade soberana, não para preservar e salvar só sua razão, mas para elevar a forma poética ao sentido mais alto e mais controlado da expressão, o que compreendeu e que está aquém de qualquer forma, antes de toda expressão, o que Heidegger chamou “o esfacelamento do caos que não oferece nenhum ponto de apoio e de descanso, o poder do imediato que põe fim a qualquer entrada direta”.

A divergência entre Jaspers e Blanchot se faz latente: Jaspers tem como objeto o sujeito e sua subjetividade, aquilo que [des]constitui a identidade do indivíduo, uma consciência do *eu*; Blanchot, por sua vez, ocupa-se da obra, dessa linguagem que se faz

²⁵⁰ Numa carta anterior ao seu amigo Böhlendorf, antes de sua partida para França, Hölderlin (in. QUINTELA, 1996, p. 226) escreveu: “[...] receio me aconteça por fim como ao velho Tântalo, a quem os deuses deram mais do que ele era capaz de digerir”; ao regressar para sua terra natal, marcado pelo “fogo do céu”, retoma a correspondência com seu amigo, a que Blanchot reproduziu um trecho: “há muito tempo que não te escrevo. Estive entretanto em França e vi a triste terra solitária; as cabanas da França meridional e algumas belezas isoladas, homens e mulheres que cresceram na angústia da dúvida patriótica e da fome. O elemento potente, o fogo do céu, e o silêncio dos humanos, a sua vida na Natureza, e a sua penúria e contentamento apoderaram-se constantemente de mim, e, como se conta dos heróis, eu posso bem dizer que Apolo me feriu”.

delirante e que conduz o poeta a realizá-la. Nota-se que essa diferença de olhar resulta em visões diferentes daquilo que separa Goethe de Hölderlin. Para Jaspers, Goethe pode ser aproximado dos demais artistas, uma vez que a tensão entre seu lado racional e demoníaco supõe um vencedor, a razão faz surgir a disciplina, colocando seu autor com os mesmos objetivos dos demais artistas, qual seja, emergir um tipo mais perfeito de humanidade; enquanto que em Blanchot – não é explícita a diferença, embora ele dê entendê-la –, podemos intuir essa diferença entre Goethe e Hölderlin pela experiência estética de cada um, sendo que a de Hölderlin é declaradamente perigosa, ou seja, é pelo perigo da experiência estética que podemos traçar uma linha de corte, e não pelo domínio psicológico da razão sobre o demônio interior. Mostra-se, claramente, que a grande preocupação de Blanchot é com a experiência poética em si mesma, com o ser da linguagem que se constitui em sua verdade no momento mesmo em que se funda: verdade porque implica existência. É desta forma que o ensaísta francês desloca o discurso psiquiátrico – e a forma como ele se perpetuou em seus mais de 100 anos – para o plano da própria poesia, sua constituição e sua ontologia.²⁵¹

Tal fato acarreta em posições opostas: para Jaspers, a tensão extraordinária sofrida por Hölderlin, entre seu “elemento demoníaco” e a consciência que queria inibi-lo, sob o risco da loucura, é semelhante à experiência dos esquizofrênicos que são dominados por essa experiência perigosa, que ameaça despedaçar sua personalidade e que lutam contra ela, fazendo surgir essa tensão, que ainda mantém esses doentes conscientes de sua própria doença.²⁵² Dessa mesma tensão que – pelo menos em alguns esquizofrênicos, como é o caso de Hölderlin – revela-se a profundidade metafísica, e a existência demoníaca ou ocasiona a psicose ou leva o sujeito à morte. Essa tensão, ainda, pensa Jaspers sobre Hölderlin, pode ser datada e coincide com o começo da doença, em 1801, o que acarreta numa mudança profunda em seu estilo criador, principalmente com o início do estilo hínico de seus poemas.

Indo contra a frieza desse corte temporal,²⁵³ Blanchot (cf. 1968, p. 371) não nega, como escreve em *L'espace littéraire*, a loucura, mas o curioso é que ele não a coloca em Hölderlin, e sim em seu pensamento que, “sob o véu da loucura”, aparece

²⁵¹ Logicamente que esse paradigma não é inaugurado por Blanchot, como mostraremos em nosso próximo subitem, mas ele torna-se, sem dúvida, um de seus grandes representantes.

²⁵² Lembramos da fórmula hegeliana do delírio, trabalha em nosso ponto “1. 5. O gênio doente”.

²⁵³ Como afirma em *L'espace littéraire*, o “hino [Tel, en un jour de fête] data, provavelmente, de 1800, mas é possível que os versos dessa estrofe remontem a uma época anterior” (BLANCHOT, 1968, p. 368). Caso semelhante se passaria com a elegia *Brot und Wein*. Não existe, para Blanchot, uma ruptura radical, entretanto, a linguagem poética continua o movimento que lhe é próprio.

mais refletido e menos fácil do que aquele do humanismo. E não seria justamente por sua densa reflexão – a mais simples e, ao mesmo tempo, a mais profunda – que o saber médico não se viu tentado em colocá-lo sobre o efeito da doença de seu autor? O fato é que, segundo Blanchot, precipitado seria determinar o destino poético de Hölderlin pelo império da doença:

Não podemos nos contentar em ver no destino de Hölderlin o de uma individualidade, admirável ou sublime, que, tendo querido com demasiada intensidade algo de grande, se viu obrigada a chegar a um ponto em que se quebrou. A sua sorte só a ele pertence, mas ele próprio pertence ao que exprimiu e descobriu, não como sendo dele apenas, mas como a verdade e a afirmação da essência poética. Ele não procurou realizar-se em si mesmo (a superar-se), em uma tensão prometéica que o condenaria à catástrofe. Não é o seu destino que ele decide, mas sim o destino poético, é o sentido da verdade que se atribuiu como tarefa realizar, que executou silenciosamente, sabiamente, com todas as forças de domínio e decisão. E este movimento não é o seu, é a própria realização do verdadeiro que, até certo ponto e contra sua vontade, exige que sua razão pessoal torne-se a pura transparência impessoal, da qual ele não regressa nunca (BLANCHOT, 1993, p. 23).

Citação de forte impacto e que nos conduz não ao domínio da doença, mas do próprio poético: o destino de Hölderlin pertence à essência poética, assim como o destino da essência poética é traçado pela própria poesia de Hölderlin. Circularidade que impõe a “própria realização do verdadeiro”. O poeta só existe – assim como toda sua existência está ligada a esse destino que se traça no momento da escrita – porque sua poesia o fez poeta e, entretanto, essa poesia é sempre exterior a ele. A poesia pertence a um domínio muito mais vasto, muito menos limitado, do que de uma subjetividade fechada ou de um indivíduo determinado do mundo. O que se estabelece é uma relação completamente assimétrica, embora necessária, em que a poesia exige do poeta a sua existência enquanto poesia para, em seguida, abandoná-lo à impessoalidade.

Afastando-se do modelo temporal-psicológico (como em Jaspers ou, antes, em Lange), Blanchot traça, em seu último texto de *L'espace littéraire*, seu próprio itinerário sobre Hölderlin.²⁵⁴ Não se apega a datas, mas aos momentos em que a linguagem se reformula. Diferencia o jovem Hölderlin, aquele de *Hyperion*, que buscou se unir à natureza para escapar à sua forma e aos limites, daquele Hölderlin da maturidade, da *Der Tod des Empedokles*, que se empenhou em se conectar ao elemento fogo – signo e presença da inspiração – para alcançar a “intimidade do comércio divino” e, ainda, daquele Hölderlin dos grandes hinos que, se não trazem mais a exorbitante violência

²⁵⁴ Que leva o nome de “*L'itinéraire de Hölderlin*”.

empledocliananas, ainda assim o poeta continua sendo um mediador que, para fazer os filhos da terra escutarem a palavra divina de forma inofensiva, expõe-se aos mais extremos dos perigos: à queimadura do fogo sagrado.²⁵⁵

A maioria das observações de Blanchot se dirigem, principalmente, sobre as meditações que Hölderlin fez sobre sua contemporaneidade e a história da Grécia antiga, quando alterna o tempo em que os deuses estão presentes (o dia) e ausentes (a obscuridade). Sob esse prisma, Blanchot retoma o poema *Dichterberuf* [Vocação do poeta] que bem caracteriza esses dois tempos:

Mas, sem medo fica, quando é preciso, o homem
Sozinho ante Deus, a candura o protege
E não são precisas armas nem manhas,
Enquanto o Deus não lhe faltar
(*apud* BLANCHOT, 1968, p. 369; HÖLDERLIN, 1991, p. 196).²⁵⁶

E Hölderlin, posteriormente, substituiu a última frase deste poema, sofrendo uma mudança substancial: “até que a ausência de Deus o ajude”. Para Blanchot, o questionamento dessa reformulação é essencial para entendermos o desenvolvimento poético em Hölderlin. Logo após seu retorno da França, onde foi acometido por sua primeira desorientação mental,²⁵⁷ ele elaborou o conceito de “o retorno natal” [*die vaterlandische Umkehr*], que não significa simplesmente um retorno à pátria, “mas o movimento que se concretiza segundo a exigência desse lugar” (BLANCHOT, 1968, p. 369). Essa exigência pode ser conferida na carta a Böhlendorf, antes de sua partida, quando escreve que “nada é mais difícil de apreender do que o livre uso do nacional. Acredito que, para nós, a clareza da representação é, originariamente, tão natural como foi, para os gregos, o fogo do céu” (HÖLDERLIN, 1994, p. 132). Blanchot encontra

²⁵⁵ Interpretação que Blanchot retira da famosa leitura de Heidegger, sobre o poema “assim como em dia santo”. Ao comentar o poema de Hölderlin, Heidegger (2013, p. 85) escreve: “Enquanto o inofensivo agora é simplesmente destinado aos filhos da terra, os poetas vindouros são expostos ao perigo mais extremo. Agora devem erguer-se precisamente onde o próprio Sagrado, mais preparatório e mais inaugural, se abre. Os poetas devem abandonar ao imediato seu imediatismo, ao mesmo tempo em que empreendem, como tarefa única, ser sua mediação. [...] Agora que rompe o dia, a ‘carga de achas’ não diminuiu, mas aumentou até o limite do suportável. Se, também, o imediato nunca puder ser percebido imediatamente, então deve-se ainda assim ‘com a própria mão agarrar o raio’ mediador, e permanecer sob as ‘trovoadas’ desatadas pelo inaugural”

²⁵⁶ A citação direta de Hölderlin é referente à segunda versão, ou seja, a última frase é substituída pela “até que a ausência de Deus o ajude”. Até a terceira frase, utilizamos a tradução de Paulo Quintela, a última, traduzimos a partir do texto de Blanchot, para não prejudicar o desenvolvimento argumentativo do autor.

²⁵⁷ Como escreve Paulo Quintela (1996, p. 215), quando Hölderlin atravessou a França (principalmente entre 6 de maio a 6 de junho de 1802), seus biógrafos não sabem “ao certo como nem por onde nem em que estado. É uma lacuna completa que se estende por mais outro mês, até ao seu reaparecimento na terra natal. Este mistério, aliado à história posterior, presta-se a espicaçar as fantasias”.

nessa carta uma espécie de Lei que Hölderlin formula para convidar os poetas do seu país, bem como a si próprio, a não se entregarem desmedidamente à vontade empedocliana. Isso porque o “nós” da carta refere-se aos alemães e “clareza da representação” reporta-se à capacidade de definir e apreender a vontade, de conseguir distinguir bem as coisas e permanecer na terra. “Fogo do céu” é o sinal dos deuses, o elemento empedocliano, a tormenta e o turbilhão do fogo. Em mesma carta, Hölderlin acrescenta:

No progresso da formação cultural, o propriamente nacional será o menos privilegiado: por isso, os gregos não são tanto os mestres do *pathos* sagrado, já que este lhe era inato. Foram, ao contrário, desde Homero, exímios quanto ao dom da representação, pois esse homem extraordinário possuía uma alma suficientemente plena para apresar, em seu reino apolíneo, a sobriedade ocidental de Juno e, assim, apropriar-se verdadeiramente do estranho. Conosco dá-se o inverso (HÖLDERLIN, 1994, p. 132).

Essa passagem é esclarecedora naquilo que traz de paradoxal. O que o instinto que forma e educa os homens apreende é aquilo que lhe é estranho ou não próprio: “o que lhes é próximo não lhes é próximo” (BLANCHOT, 1968, p. 370). É por essa razão que os gregos, mestres do *pathos*, adquiriram um notável poder de representação. O grande exemplo disso é a arte homérica, cujo “próprio” dela é a apropriação cultural daquilo que é oposto à natureza tempestuosamente pânica dos gregos. De forma diversa, os alemães adquiriram um excepcional poder do *pathos*, que lhes é estranho, e agora é preciso que eles apreendam o que lhes é próprio, a clareza da exposição e a firme subsistência nesse mundo, “pois, como já dissemos, o mais difícil é o *livre uso do próprio*” (HÖLDERLIN, 1994, p. 132, *grifos do autor*).

A França, para Hölderlin, representa o estrangeiro, a abertura para a Grécia antiga. O poeta sabe-o bem e, por isso, escreve, na mesma carta: “terei que segurar a cabeça na França”. Posteriormente, em outra carta endereçada a seu amigo Böhlendorf, declara sobre sua estadia no estrangeiro: “o elemento violento, o fogo do céu e o silêncios dos homens, a sua vida na natureza, a restrição e o contentamento me assolaram e, como costuma se referir aos heróis, posso bem dizer que Apolo me golpeou” (HÖLDERLIN, 1994, p. 135).²⁵⁸ Esse golpe faz Hölderlin encontrar a lei de

²⁵⁸ Como escreve Jean Beaufret (2008, p.11), “os gregos são essencialmente os ‘filhos do fogo’. O pânico original dessa filiação, Nietzsche o representará pela evocação de Dionísio. Hölderlin dizia o contrário: *Apolo*. Apolo não é para Hölderlin o que ele representará para uma consciência mais moderna, a saber, o deus que preside, na clareza, a criação das formas plásticas. Apolo é para ele exatamente o contrário, o

um Zeus mais autêntico, que “reorienta para a terra o curso da natureza que se dirige para o outro mundo, esse curso eternamente hostil ao homem” (HÖLDERLIN, *apud* BLANCHOT, 1968, p. 273). Nesse momento, Hölderlin distancia-se do desejo de Empédocles, que era o desejo de ir ao outro mundo. Agora, esse desejo é tomado como inautêntico e deve ser reorientado para este mundo, isto é, o homem deve voltar-se para este mundo (mundo dos vivos) e desviar-se do mundo dos deuses (mundo dos mortos).²⁵⁹

Todavia, esse “voltar-se” não é uma revolta simplesmente humana que acarreta em hostilidades contra os deuses. Antes dos homens, os deuses já haviam desviado, já haviam feito o “retorno categórico”. Esse retorno, realizado pelos deuses – uma vez que os deuses estão ausentes, desviam-se e, portanto, são infiéis –, cujo sentido sagrado dessa infidelidade deve ser compreendido, também deve ser realizado pelos homens: “nesse momento, o homem esquece de si e de deus, e volta-se [*umkehren*], certamente de modo sagrado, como um traidor” (HÖLDERLIN, 2008, p. 79).²⁶⁰ Como comenta Blanchot (1968, p. 372), esse *umkehren*, esse retorno “é um ato terrível, é uma traição, mas não é ímpia”, uma vez que a partir dessa infidelidade – que proclama a separação dos mundos –, confirma-se, também, a lembrança divina: “o deus e o homem – para que o curso do mundo não tenha lacuna e *não desapareça a memória dos celestiais – se comunicam na forma de infidelidade esquecedora de tudo*, pois a infidelidade divina é o que há de melhor para lembrar” (HÖLDERLIN, 2008, p. 79, *grifos do autor*).

Essa noção de infidelidade encontra-se nas *Anmerkungen zum Oedipus*, cujo herói trágico adquire, para Hölderlin, o constrangimento de situar-se na zona fronteira entre os homens e os deuses. Édipo, por essa razão, deve suportar essa dupla separação, essa dupla infidelidade dos deuses e dos homens. Para Blanchot, essa zona intermediária, “lugar vazio” que conserva “a distinção das esferas” é, justamente, a exigência expressa por Hölderlin, como é também seu destino pessoal.

Logicamente, o que Blanchot coloca como o destino pessoal de Hölderlin é, em larga medida, a condição singular que o artista moderno deve enfrentar, como já o

elemento cuja potência provoca, no tumulto do despertar, o ‘fogo do céu’. Não um contrário absoluto de Dionísio, mas sua mais alta realização como o extremo da força viril”.

²⁵⁹ Hölderlin (1994, p. 132-133), ao criticar sutilmente a obra de seu amigo, afirma que ela aproxima das tragédias modernas, ou seja, dirige-se ao fogo do céu, afastando-se, assim, do reino terrestre: “O teu bom gênio, como me parece, permitiu que conferisses um tratamento épico ao drama. No todo, trata-se de uma tragédia moderna. Pois, para nós, o trágico consiste no fato de nos afastarmos do reino dos vivos, de modo inteiramente silenciosos, empacotados em uma caixa qualquer, e não de sermos devorados pelas chamas que não souberam amestrar”.

²⁶⁰ Citação levemente modificada para adequar-se ao argumento de Blanchot.

situamos, anteriormente, nesse *entre-lugar* que o afasta do mundo dos homens e dos transcendentais. E, diante desse cenário, a exigência poética de Hölderlin se situa como a exigência poética de uma época.²⁶¹ A experiência estética, pelo menos no que se refere à “inspiração”, não consiste mais em receber os raios sagrados dos deuses e apaziguá-los para não queimar os homens. Não consiste numa simples mediação entre os deuses e os homens. Agora, a tarefa do poeta é manter-se diante da ausência de Deus e “é dessa ausência que ele deve se instituir como guardião, sem se perder e sem a perder, é a infidelidade divina que ele deve conter, é ‘sob a forma de infidelidade onde existe esquecimento de tudo’ que ele entra em comunicação com o deus que se desvia” (BLANCHOT, 1968, p. 374).

Infiel, o poeta torna-se o mais fiel. Não mais situado como um intermediário, ele coloca-se como um hiato entre essas duas esferas que é do divino e dos homens, coloca-se nesse espaço vazio em que se constitui a relação essencial dos dois mundos. Resistindo à aspiração dos deuses que desaparecem e resistindo à simples subsistência na terra, o poeta realiza a dupla infidelidade que o coloca nesse lugar vazio e puro que distingue as esferas. É isso o que podemos entender por *sagrado*, é por isso que é o poeta, agora, que carrega o sagrado através de sua palavra. Blanchot nos chama a atenção de que o poeta, inevitavelmente, volta-se para uma fidelidade de si mesmo que só pode ser conferida pela infidelidade com os deuses e com os homens.

O retorno à terra natal não seria, portanto, um chamado patriótico por parte de Hölderlin, mas um encontro muito profundo do poeta consigo próprio. Essa experiência poética é ainda mais perigosa do que aquela cujo poeta, como intermediário entre os deuses e os homens, deveria, em pé, segurar o raio divino e tranquilizá-lo para não queimar os mortais. Mais perigosa, uma vez que o poeta entra em contato com algo que está acima dos próprios deuses: o sagrado em sua essência pervertida. O movimento da poesia de Hölderlin nos conduz, desta forma, para o retorno à própria essência poética, num desdobramento sobre si mesma que lhe confere uma existência que perverte o mundo dos homens e dos deuses.

Mas e a loucura? Blanchot não nega que quando ela recobriu o espírito de Hölderlin, sua poesia inverteu-se:

²⁶¹ Sobre a relação da infidelidade e fidelidade, de lembrar para esquecer, Peter Szondi (2004, p. 36) escreve que ela “é o fundamento temático dos poemas tardios de Hölderlin. Eles ao mesmo tempo definem e cumprem a tarefa do poeta em uma época na qual os deuses só podem estar próximos por meio de seu afastamento”.

Tudo o que ela tinha de dureza, de concentração, de tensão quase insustentável nos últimos hinos, torna-se repouso, calma e força apaziguada. Por quê? Não o sabemos. É como se, como sugere Allemann, quebrado pelo esforço para resistir ao impulso que o empurrava para a exorbitância do Todo, para resistir à ameaça de selvageria noturna, ele também tivesse quebrado essa ameaça, realizado o retorno, como se, entre o dia e a noite, entre o céu e a terra, se abrisse, doravante, pura e ingênua, uma região onde ele pôde ver as coisas em sua transparência, o céu em sua evidência vazia e, nesse vazio manifesto, o rosto distante de Deus (BLANCHOT, 1968, p. 378).

Não obstante, interrogar-se sobre a loucura de Hölderlin está longe de ser uma determinação de causa e efeito, de relação causal em que da doença resulta a obra ou a obra é o testemunho da doença. O golpe que Apolo desferiu contra Hölderlin deveria estar a salvo dessas precisas análises psicopatológicas, uma vez que esse golpe está envolvido pelo mistério – como está envolvida em mistério sua ida para o estrangeiro. É por isso que, antes de uma análise psicopatológica que busca determinar a doença de Hölderlin de forma negativa, seria preciso dar mais atenção às vozes de alguns amigos que foram visitá-lo nesse estado final, como é o caso de Bettina que encontra na loucura de Hölderlin grandeza e doçura: “é um espectro e meu pensamento está inundado de luz. Parece que a palavra, impelindo tudo num rápido fracasso, inundou os sentidos e, quando as ondas foram escoadas, os sentidos foram enfraquecidos e as faculdades prostradas”. Ao passo que Sinclair, grande amigo de Hölderlin, replicou: “– É bem isso. O escutar faz pensar na veemência do vento, ele parece possuído por uma ciência profunda, e tudo desaparece para ele na obscuridade, abatendo-se” (*apud* BLANCHOT, 1993, p. 28-29). E, por mais belos que possam ser esses testemunhos, nenhum ultrapassa ao do carpinteiro Zimmer – com quem Hölderlin ficou aos cuidados – que expressou, de forma mais simples, palavras profundamente tocantes:

Na verdade, ele não é totalmente louco, o que chamamos de louco (entrevista de Zimmer com G. Kühne, 1836). Ele dorme bem, exceto durante o calor intenso: então, toda noite, ele sobe e desce as escadas. Ele não faz mal a ninguém. Ele se vira sozinho, veste-se e deita-se na cama sem ajuda. Também sabe pensar, falar, fazer música – tudo a seu tempo. Se ele ficou louco, é de tanto ser sábio. Todos seus pensamentos chegaram a um ponto ao redor do qual ele gira e gira sempre. Parece um voo de pombos girando em torno de um cata-vento, sobre o telhado. Quando não suporta ficar na casa, vai ao jardim. Ele bate no muro, colhe flores e ervas para fazer buquês e, logo, descarta-os. Todo dia, ele fala alto, colocando-se questões e as responde, e suas respostas são raramente afirmativas. Há um forte espírito de negação nele. Cansado de andar, retira-se para seu quarto e declama, com a janela aberta, no vazio. Ele não sabe como se livrar de seu grande saber. Ou então, por horas em seu piano (a princesa de Hombourg havia lhe presenteado com um piano que ele cortou certas cordas), sem cessar, como se quisesse fazer aparecer até o último pedacinho de seu saber, toca sempre o mesmo ar monótono. Ele me fez polir a cabeça com todas as minhas forças

para ela não girar. Aliás, muitas vezes ele joga muito bem. Só o que nos incomoda é o tinido de suas unhas muito longas. Os títulos honoríficos? (Hölderlin se dá e dá aos outros títulos cerimoniais). É sua maneira de manter as pessoas à distância, não podendo enganá-lo, é, mesmo assim, um homem livre a quem não devemos faltar ao respeito (*apud* BLANCHOT, 1993, p. 29).

O que conduz o itinerário traçado por Blanchot não é a doença, mas a experiência estética de Hölderlin, sua relação com a linguagem poética ou, mais precisamente, a essência poética que podemos tirar dos poemas hölderlinianos. A loucura não é descartada, mas ela se relaciona com a poesia de uma forma muito profunda e misteriosa, numa experiência impossível de captar ou racionalizar, de nomear: ela torna-se um ingrediente positivo dentro da existência dessa linguagem. Talvez seja necessário dizer que, para Blanchot, para não trair o ato poético essencial, seria necessário ter a clareza de Bachelard (1974, p.1) que, em sua introdução de *La poétique de l'espace*, confessa que embora tenha sua formação ligada aos campos da filosofia das ciências e que tenha seguido, o quanto pôde, a linha do racionalismo ativo (a linha do racionalismo crescente da ciência contemporânea), “deve esquecer seu saber, romper com todos os hábitos de pesquisas filosóficas, se quiser estudar os problemas colocados pela imaginação poética”.

Se seguirmos o argumento de Bachelard, veremos que, para conjugar a experiência estética com a experiência do próprio leitor, é necessário manter-se o mais próximo possível, e não com uma distância de olhar, como fazem os psiquiatras. O filósofo, ainda em *La poétique de l'espace*, compreende a poesia como uma raridade ou exceção, que está sempre a contradizer a regra, a transgredi-la para instaurar um regime novo e, se o psicanalista (como também o psiquiatra) pode voltar-se à natureza do poeta, ele ainda está longe de ser capacitado em estudar as imagens poéticas, de lhes conferirem o sentido ou de dar-lhes uma conclusão. Este, pode-se dizer, é o caráter violento desse método crítico que a análise psicopatológica opera, pelo menos, é isso que o próprio C. G. Jung (2011, p. 68) já havia denunciado:

A possibilidade de tirar conclusões audaciosas leva facilmente a atos de violência. Um pouco de crônica escandalosa representa muitas vezes a pitada de sal de uma biografia, mas, em demasia, transforma-se numa indiscrição pouco limpa, uma catástrofe do bom gosto sob o mando da ciência. Desse modo, inopinadamente, o interesse é desviado da obra de arte e se perde numa embrulhada labiríntica e enredada de pressupostos psíquicos, tornando-se então o poeta um caso clínico – eventualmente mais um dos tantos exemplos de *psychopathia sexualis*. Com isto, a psicanálise da obra de arte se afastou de seu próprio objetivo e desviou a discussão para um campo humano

genérico, nada específico para o artista e, sobretudo para sua arte, de pouca importância.²⁶²

Tais palavras, vindas de um psicólogo, ganham sua espessura, principalmente, porque nos abre algumas questões: por que transformar o caso de Hölderlin em um caso clínico? Em que isso, como cultura, nos ajudaria? A ciência médica concebe suas formas de operar e parece razoável, para essa mentalidade, quase um século depois de sua morte, retomar Hölderlin e interpretá-lo como doente mental (nada a se estranhar, nessa retomada psicopatológica de um poeta morto há muito tempo, depois de dr. Lélut). Claro que não nos cabe aqui encontrar as razões do psiquiatra, mas ouvir as palavras, mais uma vez, de Jung, pois estas análises clínicas desviam-se do campo específico do artista, sendo, portanto, de pouca importância em matéria estética. E qual seria propriamente esse campo específico do artista, senão aquele que Hölderlin se colocou, em sua dita fase de loucura, na infidelidade com os homens e com os deuses? Um campo de uma traição santa, que guarda sua sagrada distância dos dois mundos (do transcendente e do terreno), por mais que ora os deuses ou ora os homens o solicite, mesmo que seja para destitui-lhe seu lugar: do *lugar-nenhum* para um lugar mais palpável, num espaço onde o saber psiquiátrico pode nomear o vazio?

3.2.5 Laplanche e poesia como *falta*

As críticas que Blanchot endereçou a Jaspers não foram bem recebidas por Laplanche. Em *Hölderlin et la question du père*, seu autor se sentiu no direito de resposta e, continuando no caminho das análises psicopatológicas, contra-atacou. O sagrado de Blanchot, esse lugar deixado vazio pelos deuses e pelos homens e que faz surgir a própria experiência poética transforma-se, em Laplanche, em *falta*: torna-se o espaço vazio deixado pela ausência do pai de Hölderlin. O poeta não cria, agora, porque está situado nesse lugar de infidelidade santa, por outra via, a criação é o resultado de uma falta objetal, em que Hölderlin, segundo Laplanche, reabre (ou abre) a questão.

Combinando as análises psiquiátricas estabelecidas por Lange com um vocabulário psicanalista, Laplanche restringe seu estudo a um período muito limitado da vida de Hölderlin (mais que do próprio Jaspers), que abrange de 1794 a 1800. Isto

²⁶² Essa reflexão de Jung é parte de sua palestra proferida na Sociedade de Língua e literatura Alemãs em Zurique, em 1922. Tanto Bachelard (cf. 1972, p. 351) quanto Blanchot (cf. 2010, p. 58, nota 3) a retomam para seus argumentos.

porque Laplanche quer provar que neste período que, antecede a aceita fase da loucura (ou a mudança radical do espírito do poeta) – tal como concebida pela tradição psiquiatra e que “coincide” com o começo de sua poesia hínica –, Hölderlin já trazia traços de esquizofrenia. Assim, de maneira geral, podemos dizer que o estudo de Laplanche visa estabelecer uma aproximação entre a evolução da esquizofrenia e a realização da obra. Para atingir este fito, *Hölderlin et la question du père* divide-se em três momentos da vida e da obra do poeta: “a depressão em Iena”, seguido de “as dialéticas duais de *Hyperion*” e, por fim, “Hamburg: momento fecundo”. O autor busca mostrar, ao longo de seu argumento, como Hölderlin enfrentou, entre os anos de 1794 a 1800, o lugar vazio deixado pela carência da figura paterna e, conseqüentemente, como a partir dessa carência, ou falta, buscou seu próprio equilíbrio – ou a sua própria lei que deveria ter sido representada pela presença da figura do pai – na atividade poética.

Ainda sobre a temática geral do livro de Laplanche, podemos dizer então que ele sustenta que a atividade poética de Hölderlin resulta dessa falta. Esta, que cria poesia ou, em outras palavras (levando em consideração o apego de Laplanche pela dialética), é pela via negativa que se resulta a poesia de Hölderlin. Mais uma vez, e isso não nos surpreende, encontramos a dialética se impondo sobre a estética a partir do discurso médico.

As duas primeiras figuras resgatadas por Laplanche são Fichte e Schiller, com uma atenção especial para este último. Vamos aos acontecimentos descritos pelo psicanalista: depois de sua experiência negativa como preceptor de Fritz von Kalb (trabalho que conseguiu graças à indicação de Schiller), Hölderlin parte a Iena, em 1794, buscando sua independência para novamente desfrutar de suas forças vitais.²⁶³ Idealiza na figura da mãe tais forças, como se elas lhe estivessem ausentes desde a juventude por causa da ausência do pai. Entretanto, segundo Laplanche (1984, p. 33), se foi na imagem materna que o poeta se deteve para retomar sua vitalidade, é na representação paterna que ele encontra a chave que o libertou, uma vez que “o convívio e a proximidade com as grandes figuras masculinas então dominantes em Iena é que seriam suscetíveis a devolver à vida uma ‘libido’ preste a apagar-se”.

²⁶³ Como afirma Laplanche, Hölderlin sente-se num estado de esgotamento como preceptor na casa dos von Kalb e buscou em Iena sua independência, mas não sem um alto preço: pobreza e a impressão da solidão. Para corroborar com isso, Laplanche (1984, p. 31) reproduz uma carta do poeta: “Retornei, portanto, em perfeita paz a Iena, para viver numa independência de que desfruto agora pela primeira vez em minha vida. Espero que ela não seja estéril”.

Como já anunciamos, essas grandes figuras masculinas, que veêm a tentar suprir a ausência do pai, e que exerceram grande influência no espírito de Hölderlin, são Fichte e Schiller, embora de forma complementemente diferente. Fichte representou para Hölderlin “a presença simultânea das qualidades de precisão e clareza e, por outro, de profundidade e energia, de *flamme*” (LAPLANCHE, 1984, p. 34).²⁶⁴ Enquanto Schiller representou de forma muito mais complexa a figura paterna, uma vez que a grande admiração que nutria Hölderlin por Schiller era de uma admiração não correspondida, o que gerou no poeta um sentimento de inferioridade. Em suma, a figura paterna de Fichte é pensada exclusivamente por sua influência intelectual – pela razão de, como reconhece Laplanche, não dispormos de qualquer informação sobre uma relação pessoal de Fichte e Hölderlin²⁶⁵ –, e não pelas relações interpessoais, como encontramos na figura de Schiller.

Sabemos que Hölderlin adentra-se ao pensamento de Fichte por sua doutrina moral e que o pensamento do poeta coincide em alguns aspectos com o do filósofo, “cuja ‘visão moral do mundo’ constituía precisamente uma inversão, ou ao menos um reordenamento da filosofia crítica a partir da lei moral” (LAPLANCHE, 1984, p. 35). Não é desinteressante perceber que a transição de Kant para Fichte aconteceu de forma natural no pensamento hölderliniano, principalmente porque o poeta se viu seduzido pela lei moral fichtiana, que consiste na explicação das condições da liberdade do sujeito:

O imperativo categórico kantiano encontra-se atraído em direção ao sentimento moral, à crença numa lei mais pessoal que universal, que ordena ao indivíduo que prospere, desenvolva suas potencialidades, suas *forças*, em vez de impor-lhe a preocupação de conformar sua ação a uma máxima universalmente válida (LAPLANCHE, 1984, p. 35).

²⁶⁴ Em novembro de 1974, Hölderlin (in. QUINTELA, 1996, p. 158), a propósito de Fichte, escreve ao seu Neuffer: “Fichte é agora a alma de Iena. E louvores a Deus por ele o ser! Não conheço mais nenhum homem de grande profundidade e energia do espírito. Buscar nas regiões mais afastadas do saber humano os princípios desse mesmo saber e determinar com eles os do direito e, com igual força de espírito, extrair, pelo pensamento, as mais longínquas e ousas consequências destes princípios e escrevê-las e expô-las em público a despeito do poder das trevas com tal ardor e precisão, cuja união, sem este exemplo, teria talvez parecido ao pobre de mim um problema insolúvel – isto, meu caro amigo Neuffer, é decerto muito, mas certamente não é dizer de mais deste homem. Ouço-lhe as lições todos os dias. Falo com ele de vez em quando”.

²⁶⁵ Fichte chega a Iena por volta do fim do mês de Abril de 1794, para substituir Reinhold nos estudos de filosofia kantiana (para uma descrição detalhada desse período, cf. LÉON, Xavier. *Fichte et son temps*. Vol. I, Paris: Armand Colin, 1922, p 269 e segs). Sabemos que Hölderlin acompanhou rigorosamente seus cursos.

Dito de outra forma, o que interessa a Hölderlin é a lei moral que faça emergir as forças subjetivas, em vez de regular a subjetividade através das forças universais da razão.

Essa lei, segundo Laplanche, é o grande motivo do interesse de Hölderlin por Fichte, cuja filosofia moral culmina numa reflexão sobre o direito. E por que Laplanche envereda nesta direção? Para relacionar o pensamento de Fichte ao pai biológico de Hölderlin que, como se sabe, tivera formação jurídica. O autor de *Hölderlin et la question du père* afirma que o poeta sentia inveja da feliz juventude do pai e que sempre a relacionava com a sua. Recordamos do início da estadia em Tübingen, quando Hölderlin queria abandonar seus estudos teológicos para seguir a carreira do pai, voltando depois da negativa da mãe, o que o teria levado à grande amargura. Assim, Laplanche pode facilmente opor a carreira eclesiástica como um instrumento de controle materno e os estudos jurídicos, que representariam a juventude do pai, que gozava de uma vida feliz e livre. É por esse motivo – nessa busca da juventude do pai – que Hölderlin tentou iniciar seus estudos de direito e, por isso também, que encontramos na lei moral de Fichte uma tentativa muito semelhante, “sem dúvida, [de] uma busca do pai, mas sob o aspecto bastante específico de uma busca da LEI, ou, se quiserem, de uma certa figura do pai enquanto ligada a uma lei” (LAPLANCHE, 1984, p. 36).

É desta forma que a argumentação de Laplanche se fecha sobre a noção edipiana, principalmente inspirada por Lacan. A saber, Laplanche atribui uma importância decisiva, principalmente nas fases precoces do desenvolvimento infantil, a intervenção do pai como regulador, introdutor da medida e que torna suportável a relação primitiva com a mãe, sob o risco de posterior eclosão da psicose. É por isso também que Laplanche encontra na palavra *lei* o ponto de equilíbrio de toda a poesia tardia de Hölderlin, desde seu período em Iena; ou seja, no momento em que a ausência do pai se mostra acentuada, o poeta teria buscado o “equilíbrio” em sua poesia, como se ele a tomasse como uma terapêutica que tenta superar essa falta.²⁶⁶

Entretanto, ao tomar Fichte como uma figura paterna, assim como numa relação de pai e filho, Laplanche concorda que Hölderlin não se coloca de forma acrítica frente à filosofia de Fichte. Em carta endereçada a Hegel, de 26 de janeiro de 1795, Hölderlin argumenta que o Eu absoluto fichtiano – que identifica com a substância de Espinosa –,

²⁶⁶ Laplanche (1984, p. 132) chega a afirmar que Hölderlin sofria da “ausência de uma falta”, isto é, sua poesia preencheu a ausência do pai, esse terceiro polo de equilíbrio que representa a figura paterna.

contendo em si toda a realidade, pressupõe que não existe nada exterior a ele e, por tal motivo, o Eu absoluto não tem objeto que lhe oponha a nada, uma vez que se houvesse, seria uma contradição ele conter toda a realidade em si:²⁶⁷

Mas uma consciência sem objeto não é pensável, e quando eu mesmo sou este objeto, então sou, como tal, necessariamente limitado, ainda que seja só no tempo – portanto não absoluto; não se pode, pois, pensar um Eu absoluto com consciência; como Eu absoluto eu não tenho consciência, e enquanto não tenho consciência não sou eu (para mim) nada; O eu absoluto não é pois (para mim) nada (HÖLDERLIN *apud* QUINTELA, 1996, p. 165).

Ao retomar esta carta, Laplanche só pôde encontrar aí uma dialética envolvida num “certo tipo de vertigem”, nada mais sendo do que a expressão e o eco de “uma experiência angustiante”. E se Laplanche não pôde relacionar, etiologicamente, esta especulação metafísica com a primeira manifestação de sua esquizofrenia, não deixou de lembrar que Hölderlin não foi o único em que a filosofia de Fichte “constitui um ponto de cristalização dos sentimentos de perda da realidade e da despersonalização. Nerval, por exemplo, acusou Fichte ‘de ter introduzido nele’ o terrível combate entre o Eu e o não-Eu, ao qual acabou sucumbindo” (LAPLANCHE, 1984, p. 37).

Em suma, a tese de Laplanche sobre a relação Fichte e Hölderlin apenas se sustenta no plano intelectual, segundo o qual o poeta encontra no filósofo uma certa lei (relação paternal) que, posteriormente, foi abalada, quando Hölderlin compreendeu que o Eu absoluto transforma a Natureza – que, para Hölderlin, é compreendida como repassada pelas forças divinas – apenas num produto da imaginação que, no limite, poderia ser tomada como inexistente. É por isso que toda a problemática metafísica (do eu e do não-Eu, infinidade e limitação) passa a absorvê-lo nesse momento e Laplanche pode, então, explicar a origem da problemática metafísica que acomete Hölderlin, cujo diagnóstico de Jaspers não se aprofundou (quando investigou a visão mística do mundo para Hölderlin). E, sob essa análise, o quanto estamos distante do biógrafo de Hölderlin, Quintela (1996, p 166), que compreende que “é o artista, é o poeta a tentar salvar o mundo belo dos sentidos a que se sente ligado desde a infância e que agora a reflexão filosófica de Fichte lhe quer roubar, diluindo-o numa ilusão insubsistente”. Onde Quintela vê o esforço poético e intelectual, Laplanche encontra uma ruptura com a

²⁶⁷ Aqui Hölderlin se aproxima da crítica hegeliana sobre Fichte e filosofia romântica, tal como desenvolvemos em nosso primeiro capítulo.

figura paterna, provocando em Hölderlin sentimentos de perda da realidade e despersonalização.²⁶⁸

Se Fichte já traz problemas para o abalado sistema psicológico de Hölderlin, Schiller o aprofunda. Isso porque a relação que Hölderlin mantém com Schiller ultrapassa o plano intelectual, chegando ao “plano real”. Para Laplanche, toda a admiração que Hölderlin nutria por Schiller carregou, inextrincavelmente, o caráter perturbador que é caracterizado, por parte do poeta, por um sentimento de inferioridade e indignação frente seu objeto. Este sentimento seria o resultado da posição paternal que Schiller assume para Hölderlin, uma vez que este acreditava, em Iena, que tudo o que tinha importância no mundo deveria necessariamente passar por Schiller e por isso “foi, então, aquele que deteve, para Hölderlin, a chave e o selo de suas *Kräfte*” (LAPLANCHE, 1984, p. 43).²⁶⁹

Laplanche, para interpretar essa relação paternal que Schiller representou para Hölderlin, apoia-se, mais uma vez, na teoria lacaniana, cuja compreensão de um personagem paternal (qualquer um que ocupe esse lugar), quando tem sua presença real, pode vir a desencadear a psicose. Desta forma, o caráter destrutivo e devastador dessa presença deve-se ao fato de ele surge de uma ausência ou de uma carência, como se observa no caso de Hölderlin:

Com o termo forclusão [*forclusion*], Lacan designa o fato de que este pivô do complexo de Édipo, o pai como promotor da Lei, o “Nome-do-Pai”, nunca foi admitido no sistema de significações do sujeito, nunca encontrou seu lugar na cadeia dos “significantes” que constituem seu inconsciente. Quaisquer que sejam as dificuldades dessa concepção, segundo a qual uma ausência radical – embora localizada – de “simbolização” constituiria o ponto de convergência ordinária à psicose, ela nos parece indicar uma direção, certamente, fecunda na abordagem desses problemas. Ela nos direciona, com efeito, para a busca de um mecanismo diferente do recalamento e mais radical que ele, de um verdadeiro “buraco” na subjetividade do sujeito, que dê conta da impressão de uma falta quase impossível de preencher, tal como a experimentamos na presença de esquizofrenia (LAPLANCHE, 1984, p. 43-44).

²⁶⁸ Embora possa parecer ocasional, não seria inapropriado mostrar como pela filosofia, Hegel utiliza-se da figura de Fichte para desqualificar a arte romântica e, pela psicanálise, Laplanche também se utiliza de Fichte, mas agora para desqualificar uma certa produção estética de Hölderlin.

²⁶⁹ Laplanche nota que a palavra *Kräfte* [forças] é usada frequentemente pela poesia da época. Isso porque a palavra tem a sua própria história e ultrapassa a especificidade de Hölderlin, sendo que o poeta estava inserido num clima cultural que ainda ecoava do *Sturm und Drang*. Mas Laplanche (1984, p. 32) opta por interpretar *Kräfte*, assim como a palavra *trieb*, a partir da perspectiva psicanalista: “Traduzimos aqui ‘*Trieb*’ pelo termo moderno e psicanalítico de *pulsão*, para assinalar, com este ligeiro anacronismo, a direção que tomavam as reivindicações de Hölderlin quanto às suas ‘*Kräfte*’. [...] Parece-nos que existe, mais que uma simples analogia, uma relação simbólica estreita e mal dissimulada entre essas ‘*Kräfte*’ e aquilo que Freud denomina ‘energia libidinal’”.

Sob esta perspectiva, Schiller assume a presença da ausência radical do pai. Isso porque, se Hölderlin buscou em Schiller a possibilidade de suprir a ausência do pai, compreende rapidamente – devido a esse “buraco” na subjetividade – que essa busca é sempre fracassada. Por esse motivo, para Laplanche, não se pode esperar os efeitos reparadores diante dessa presença simbólica do pai, uma vez que é justamente o contrário que se passa com Hölderlin: a função paternal que o poeta buscou em Schiller apenas fez reabrir uma falta que já preexistia, em sua subjetividade, dessa ausência sempre presente que é a figura do pai, da lei paterna e, por isso, o poeta defrontou-se com a carência do Nome-do-pai neste lugar que, pelo abismo que abre no significado, instaura remanejamentos do significante, decorrendo o progressivo desastre do imaginário, até o limite em que significante e significado se estabilizam na metáfora delirante.

Depois de sua partida de Iena – que Laplanche atribui sua motivação por causa da dolorosa relação com Schiller –, Hölderlin não deixa de enviar cartas a Schiller. Em carta de 23 de junho de 1795, Hölderlin (*apud* LAPLANCHE, 1984, p. 50) escreve que “bem sabia que não poderia afastar-me de sua proximidade (*Nähe*) sem causar um prejuízo (*abbruch*) considerável a meu ser íntimo”. A relação entre Hölderlin e Schiller, da forma como a desenvolve Laplanche, não passa de um impasse, em razão de que independentemente de onde se esteja (“estar próximo” ou “estar afastado”), Hölderlin não deixa de estar exposto ao perigo angustiante que a figura schilliriana assume no processo de simbolização. Se a proximidade com Schiller pode ser entendida como a presença da ausência, sua distância pode ser entendida como a ausência dessa presença ausente. O fato é que Hölderlin, em relação a Schiller, submerge nessa perigosa angústia e Laplanche (1985, p. 52), então, presenteia-nos com a “chave” de interpretação de todo o pensamento de Hölderlin: “esta noção de distância, o perigo sem recurso que se encontra tanto na proximidade do Outro quanto em seu afastamento infinito, vai constituir, cada vez mais na obra de Hölderlin, um dos conceitos centrais, talvez mesmo a chave de todo o seu pensamento”.

Nada, mas absolutamente nada, da crítica que Blanchot endereçou a Jaspers, deveria mudar em relação à psicanálise de Laplanche. No momento em que pretende nos dar essa “chave” que descortina as palavras e desvenda o enigma do pensamento hölderliniano, o movimento que faz é proporcional ao psiquiátrico: ele reduz o pensamento de Hölderlin a uma *falta*. Quão triste se torna, então, o processo de criação, e o quanto ele já não pressupõe a doença. Entretanto, não basta, somente pela vida de

Hölderlin, encontrar a chave de seu pensamento, é preciso também recorrer a seus próprios textos.

É assim que Laplanche insiste em sua empreitada, e colocará em prática essa “chave” de interpretação nos textos hölderlinianos. A partir de uma dialética psicológica, estabelece pontos de encontros, analogias, construções estruturalmente similares, entre o romance *Hyperion* e o fragmento *Thalia*. O movimento dialético se estabelece, principalmente, entre o herói, Hyperion, e o objeto desejado (Melite ou Diotina): tanto no romance quanto no fragmento, surge de uma repentina aparição, dotada de características perfeitas e identificada ao ser supremo. Assim, a análise de Laplanche percorre em torno das variadas maneiras como Hyperion se relaciona frente ao seu objeto de desejo – ora pelo sentimento de inferioridade, ora pela percepção de auto-suficiência de sua musa em relação a ele ou ainda, pela reciprocidade absoluta – e que geram, no herói, o sentimento de angústia, culpa, narcisismo, entre outros.

Se Laplanche quer provar que encontramos a mesma estrutura nos títulos de Hölderlin, não estamos longe de observar, nas análises sobre Schiller e agora sobre os romances, a mesma estrutura de interpretação. Laplanche parte do pressuposto desse sentimento inicial de inferioridade e, independentemente se a musa do herói se encontra perto ou afastada, o resultado é sempre um sentimento de uma falta. Logicamente é no romance que Laplanche irá aprofundar sua análise, ao examinar, em detalhes, todas as relações que o personagem Hyperion estabelece, subsumindo-as numa dialética psicológica (como o psicanalista não se cansa de repetir, num movimento de sístole-diástole) que ora pressupõe o pai do personagem (Adamas), ora o exclui (Diotima e Alabanda).

Tendo em mãos a “chave de interpretação”, vemos Laplanche buscar as explicações dos personagens nos mais variados termos psicológicos. Como exemplo, temos a construção da personagem Diotima, censurada por Laplanche (1984, p. 70), uma vez que, na sua apresentação, não encontramos a figura paterna: “Hölderlin não nos sugeriu a existência, nem mesmo longínqua, de um terceiro termo, de um rival a destronar, ao nos apresentar sua Diotima: este *ser celeste* bem tinha uma mãe e um irmãozinho, mas nem sombra do pai”. O amor entre Diotima e Hyperion também pode ser interpretado como uma “singular prova de amor que só é compreendida no quadro da relação narcísica, onde a captura pelo semelhante é marcada por uma tal ambivalência absoluta, que é de um mesmo impulso que o sujeito precipita-se ao seu

outro especular, para unir-se a ele e para destruí-lo”.²⁷⁰ Já no personagem Alabanda, encontramos as “ressonâncias homossexuais” (LAPLANCHE, 1984, p. 74) e, principalmente, na relação entre Hyperion e Adamas, vemos surgir a presença da figura de Schiller como um duplo que se reproduz no romance, embora, neste, Hölderlin goze de mais liberdade para satisfazer seu ideal, a lei, afastando-se, desta forma, dos efeitos devastadores que Schiller provocava:

Entretanto, ficamos surpresos, se esta aproximação é válida, em não ver o romance seguir o mesmo curso que a realidade, e Hyperion não chega, nesta primeira relação com o objeto, à devastação que marcou as relações com Schiller. Pode-se dizer que a criação literária comporta mais liberdade, mais arbitrariedade, que a vida, de modo que nela Hölderlin encontra-se mais confortável do que frente ao personagem real de Schiller? [...] Se o personagem de Adamas não produz os efeitos devastadores aos quais levaram tanto a presença de Schiller na existência de Hölderlin quanto as imagens romanescas de Diotima e de Alabanda, é porque – acreditamos – ele não se encontra nem na posição de referência terceira, de referência absoluta, na qual Schiller só encontrou-se colocado ao preço de uma metamorfose quase delirante de sua figura, nem na posição de um segundo termo auto-suficiente da relação imaginária. É que existe, mais ou menos sensível, o esboço de uma situação de três termos, mas no qual Adamas encontra-se ELE MESMO mencionado em relação a outra coisa: não, sem dúvida, um outro personagem, mas, como quiseram exprimir, um ideal, uma lei, um valor confusamente apreendido. Ele introduz Hyperion no mundo heroico, no mundo ideal de Plutarco, no *país maravilhoso dos deuses*, mostrando-se, assim, mestre, educador mais que pai (LAPLANCHE, 1984, p. 76).

Desta forma, Laplanche não resiste à tentação de assimilar a vida de Hölderlin e suas obras através de todo um vocabulário psicológico. A relação entre Hölderlin-Schiller – que foi devastadora para o poeta – é duplicada na relação Hyperion-Adamas, só que agora romanticamente conjugada. As conclusões que podemos tirar daí são: psicologicamente falando, Hölderlin, inconsciente ou não, duplicou sua angústia da relação com Schiller em seu romance, para melhorá-la ou, ainda, mostrando como sua vida real deveria ter sido, embora não foi. É nesse sentido que podemos interpretar o romance como apenas um sonho do fracasso da vida real? Como poderia ter surgido essa relação no romance senão a partir de uma falta da realidade? Todas as palavras de Laplanche nos conduzem para o mesmo resultado: escrevo aquilo de como gostaria que minha vida tivesse sido, escrevo a minha história superada ou, mesmo, escrevo a minha vida idealizada. O artista, sob esta interpretação, realizaria a obra de um fracasso, mas

²⁷⁰ Laplanche (1984, p. 70) chega a essa afirmação depois de citar a seguinte passagem de *Hyperion*: “Não vais desaprender a amar? Seja como for, continue tua caminhada em frente. Eu te seguirei. Creio mesmo que se te fosse possível me odiar, iria te seguir neste sentimento e me esforçaria por igualmente te odiar. Assim nossas almas ficariam sempre no mesmo diapasão e o que estou te dizendo, Hyperion, não é um exagero ditado pela vaidade”.

agora transmutada em contos de fadas? Nesse sentido, a obra sempre será o ideal da *falta* real.

3.2.6 A poesia como dilaceramento do poeta

Quando Laplanche se detém no período em que Hölderlin passou em Hamburgo (de setembro de 1798 a junho de 1800), o psicanalista afirma que não encontramos em sua obra uma ruptura absoluta, mas *un tournant*. Isso porque, embora a figura de Schiller ainda seja presente, o núcleo patológico de figura paterna se transfere para o objeto primordial, a mãe. O período de Hamburgo se caracteriza, segundo Laplanche, por uma conscientização cada vez maior do impasse de Hölderlin em relação à mãe. Seguindo as cartas do poeta daquele momento, o psicanalista encontra um indissociável elo entre mãe e filho, principalmente por causa da sempre presente ausência do pai. Essa ligação ocorre em razão do duplo luto em que a mãe enfrentou e que Hölderlin – com uma memória própria de psicóticos, relembra Laplanche – conservou de sua infância, com lembranças extremamente precisas e que nunca conseguiu esquecer. Como sabemos, a mãe de Hölderlin ficou viúva duas vezes: a primeira, quando o poeta tinha dois anos e, sete anos depois, quando faleceu seu segundo marido. Sobre este, Laplanche (1984, p. 88) escreve que

o luto da mãe não tinha por objeto o pai de Hölderlin, mas seu substituto, de modo que de maneira nenhuma a mãe pôde constituir-se, para ele, a mediação para o pai; muito pelo contrário, o acesso a este seria desesperadamente interdito pela rejeição do primeiro esposo e de seu “mundo”, cujos traços podemos encontrar na personalidade materna.

Ao “rejeitar” o pai biológico de Hölderlin, a mãe toma seu lugar representacional, ou seja, a lei que gera o equilíbrio teria se voltado para ela.²⁷¹ Como consequência, a relação filho-mãe sempre foi marcada por uma distância, em que Hölderlin sempre tivera o esforço de se fazer reconhecer por ela, embora ela sempre desaprovasse sua vocação de poeta. Entretanto, a respeito dessa representação da mãe, ainda o “objeto introjetado não é o verdadeiro pai” (LAPLANCHE, 1984, p. 89) e, a respeito disso, Laplanche compreende que esse período em Hamburgo é marcado por

²⁷¹ A mãe de Hölderlin também mantém o lugar do pai uma vez que é ela que lhe envia dinheiro para o sustento do poeta, o que causa em Hölderlin grande tristeza, pois não conseguira alcançar sua independência.

uma maior conscientização, por parte de Hölderlin, de seu impasse com o Objeto primordial, gerando, por causa da exacerbação de certas características psicopatológicas, uma hipersensibilidade ou destrutibilidade (*Zerstörbarkeit*) que constantemente se referia nessa época: “ela poderia se definir pelo eco prolongado e devastador que prolonga a mais ínfima experiência ligeiramente viva em longos períodos de abatimento e excitação; como um cristal muito fino ou uma corda muito tênue, ele se viu numa espécie de equilíbrio instável que viu ressoar sem fim” (LAPLANCHE, 1984, p. 91).

A questão que se abre, mais uma vez, é que no momento em que seu estado efetivo se torna instável, ao ponto de parecer perigoso, resulta que a manifestação da doença e da poesia iniciam um movimento paralelo em Hölderlin: a decadência física e psicológica é acompanhada, cada vez mais, de uma convicção de sua missão e dons poéticos. Sobre essa correspondência, Laplanche (1984, p. 102) sintetiza que Hölderlin “age para conquistar, contra sua mãe, o livre uso de seu desejo, que lhe foi recusado na infância; por antífrase, esta atividade que colocava em perigo a onipotência materna é qualificada como *a mais inocente de todas*”. Decorre disso que sua atividade poética, compreendida agora como contragolpe da representação objeto da mãe, ainda brota daquela falta inicial e insubstituível.

Quando Laplanche se coloca a interpretar as três versões da tragédia de Empédocles, rapidamente identifica o destino de Empédocles com o destino do poeta. Mas não seria o destino de Empédocles o mais desvairado, o mais louco, ao atirar-se ao fogo do Etna? E não seria, da mesma forma, o destino de Hölderlin que, loucamente, segue queimando no fogo de sua poesia? Assim, se a poesia de Hölderlin, do período de Iena ou mesmo de seu *Hyperion*, não sofre uma ruptura, mas apenas *un tournant*, isso se deve porque Hölderlin se volta para sua mãe, momento decisivo para o poeta não mais idealizar, em sua poesia, o que gostaria como fosse em sua vida real, mas de indissociar a poesia de sua vida, ao ponto de ambas serem tragadas pela doença. A poesia não é mais um espelho que sublima, mas que representa essa falta constante que vai dilacerando o poeta. As relações entre vida e obra não cessam e os paralelos são constantemente traçados. Ainda sobre o personagem Empédocles, Laplanche (1984, p. 110) escreve que estando entre os homens e os deuses,

a posição de Empédocles é exposta a um perigo supremo. Desta vez, à objeção que ele *não peca por palavras*, o sacerdote responde: seu pecado é o maior de todos, querer exprimir o inexprimível, levar ao povo sua alma e

seus deuses. É o destino de todo aquele que quer divulgar o divino: perecer na *desgraça* e na *loucura*.

Se essas palavras – usando um pouco do tato psicológico próprio a Laplanche – sugerem o desdobramento do destino de Empédocles no destino de Hölderlin, também teríamos que nos interrogar quem seria esse profeta, que atribui o pecado ao herói e profetiza seu destino. Não seria o próprio psicólogo essa figura que olha com seu olhar profundo e que desvenda o enigma e retira da poesia seu sentido profundo de loucura? Não poderíamos, ainda numa aventura psicológica, compreender o duplo Empédocles-Sacerdote como Hölderlin-Laplanche? Se aceitarmos esse duplo, não estamos tão distantes daquelas imperiosas imposições de Nordau, que tomou o psiquiatra como o único que pode salvar a sociedade da loucura? Mas, logicamente, não se trata de salvar agora a sociedade, mas o próprio indivíduo. E quem poderia fazê-lo senão o psicólogo? O destino, tanto na tragédia da vida real ou ficcional, é determinado por esse sujeito externo ao herói e ao poeta, detentor de um saber que nos conduz à verdade, à verdade como *falta*. Falta que nos conduz ao império da loucura e, por isso, somente um homem de razão poderia retirar dessas desarrazoadas construções o real sentido da obra.

Para Laplanche, as análises feitas sobre Hölderlin são, ao mesmo tempo, um caso particular²⁷² e um problema universal.²⁷³ Universal porque ele engloba – e acrescenta em relação aos seus predecessores, como Lange e Jaspers –, para analisar um determinado indivíduo, todo um vocabulário psicanalítico *a priori* e, particular, porque se trata de um único indivíduo. Sob essa perspectiva, não há novidade nessa psicopatologia sobre Hölderlin, e nem mesmo o acréscimo do vocabulário psicanalítico permite seu autor fugir daquele denominador comum das clássicas análises psiquiátricas: determinar o momento preciso do nascimento da doença e, ao mesmo tempo, uma virada da obra poética.²⁷⁴ Laplanche (1984, p. 133) insiste que é Hölderlin, e não a ciência – psicanalítica ou não –, que recoloca a esquizofrenia como um problema universal, isso porque, para o psicanalista, poesia e esquizofrenia estariam inseparáveis: “no caso de Hölderlin, a questão: esquizofrênico porque poeta – poeta porque esquizofrênico? Perde seu sentido, se é que ela pode ter um. Poeta porque enceta a esquizofrenia como questão, ele enceta esta questão porque é poeta”.

²⁷² “Trata-se da relação [da esquizofrenia com a obra de Hölderlin] de um caso particular, talvez único, da poesia e da doença” (LAPLANCHE, 1984, p. 132).

²⁷³ “Seguramente, é a questão do pai, cujos destroços, ‘derrubados num obscuro desastre’, ele tentou reunir: não é um fenômeno incomum na esquizofrenia” (LAPLANCHE, 1984, p. 132).

²⁷⁴ “Nosso estudo visava, primeiramente, um objetivo limitado: datar com uma certa precisão o início da esquizofrenia de Hölderlin” (LAPLANCHE, 1984, p. 123).

Assim, Laplanche inseriu a essência da poesia dentro do universo da esquizofrenia. Logicamente isso é tão contrário a Blanchot, que o autor de *Hölderlin et la question du père* não deixou de comentar de como a interpretação do ensaísta francês nada mais é do que uma “interpretação idealista”, “resolutamente anti-‘científica’ e anti-‘psicológica’”(LAPLANCHE, 1984, p. 11). Isso porque, segundo Laplanche (1984, p. 11), Blanchot esforça-se para colocar Hölderlin apenas em “um momento desta ‘dialética do desvario’”. Enquanto Blanchot deslocou a questão do sujeito para a poesia, Laplanche, inversamente, recoloca a questão da poesia pelo sujeito doente, como Jaspers. Essa re colocação é essencial para a análise psicológica, uma vez que retirar o sujeito da análise impossibilitaria qualquer análise por essa disciplina enquanto ciência.

Quando Blanchot coloca a questão da essência poética no próprio plano do espaço poético – e que, pejorativamente, Laplanche chama de “metafísico” – ele retira qualquer possibilidade de uma análise psicológica, o que também equivaleria a dizer, de qualquer análise que tentar dar conta da poesia a partir da noção de falta, carência, substituição do vazio deixado pela ausência da lei paterna. Motivo central e essencial, o que teria levado mais uma vez a Laplanche (1984, p. 12) dizer que “Blanchot mostra que existe uma certa exigência, uma certa questão da poesia, cujo perigo Hölderlin não foi o único a experimentar”, e que “levada às últimas consequências, esta exigência resulta num certo modo de existência (que, aliás, é antes um modo de não-ser),” a loucura. Não basta somente a crítica ao discurso blanchotiano, é necessário também, nas entrelinhas das palavras do ensaísta francês, demonstrar que ele admitiu a evidente doença, assim como qualquer psicólogo o demonstraria.

Guardadas as distâncias entre estas interpretações (de Blanchot, de um lado, e de Laplanche e Jaspers, do outro), é curioso que elas se direcionam para objetos distintos, que confusamente conjugam num mesmo nome, “Hölderlin”. Enquanto Blanchot olha para a linguagem poética e os caminhos que ela abre (com todos os seus perigos), Laplanche (assim como Lange e Jaspers) direciona-se para o sujeito e sua doença, cujo resultado é a poesia (nascida de uma falta). O nome do pai, ou melhor, sua ausência, não seria a origem dos males de Hölderlin, mas o caminho para o equilíbrio – ou a lei – que sua poesia e seu mito buscaram. Assim, nas palavras do próprio Laplanche (1984, p. 132), a poesia de Hölderlin é uma tentativa desesperada “de instaurar essa espécie de terceiro polo, como que carregado de uma energia negativa. Função bastante precária”. O que também nos leva a perguntar (a pergunta que deixa em aberto o texto de

Laplanche): se o pai de Hölderlin não tivesse morrido, mesmo que metaforicamente, a vocação poética não teria nascido?

3.2.7 Foucault e o “não” para o pai

Foucault, mais amigo do pensamento blanchotiano do que do próprio Blanchot,²⁷⁵ escreve, em maio de 1962, *Le “non” du père*, fazendo referência direta ao livro de Laplanche. A perspicácia de Foucault está em perguntar – pergunta que permaneceu à sombra em mais de 100 anos de análises psicopatológicas que insistentemente entrecruzam a vida de artista e a obra de arte em estreitas analogias – “onde começa a obra e onde termina a loucura?”. Tal questionamento desloca daqueles dos psicólogos, que afirmavam que Hölderlin colocava a questão da esquizofrenia, quando, antes, deveriam se interrogar sobre o limite da própria obra.

Essa questão, fundamental, pode ser compreendida a partir de uma passagem em um texto contemporâneo a *Le “non” du père*. Foucault (1972a, p. 202), em *Naissance de la clinique*, estabelece uma vizinhança entre o saber médico, que se configura, a partir de Bichat, no jogo da finitude (que encontra na morte a experiência mais ameaçadora e, ao mesmo tempo, mais plena), e a lírica da linguagem, que encontra em Hölderlin seu grande representante:

Esta experiência, que inaugura o século XVIII e de que ainda não escapamos, está ligada a uma descoberta das formas de finitude [...]. O Empédocles de Hölderlin, chegando, em sua caminhada voluntária, à beira do Etna, é a morte do último mediador entre os mortais e o Olimpo, é o fim do infinito sobre a terra, a chama retornando a seu fogo de nascença e deixando como único traço que permanece o que deve ser abolido por sua morte: a forma bela e fechada da individualidade; depois de Empédocles, o mundo será colocado sob o signo da finitude, neste *entre-deux* sem conciliação onde reina a Lei, a dura lei do limite; a individualidade terá como destino de tornar-se sempre figura na objetividade que a manifesta e a oculta, que a nega e a funda: “ainda aqui, a subjetividade e a objetividade trocam sua figura”.

²⁷⁵ O que é recíproco por parte de Blanchot. Em seu *Michel Foucault tel que je l’imagine*, como o nome do texto já sugere, seu autor irá expor um Foucault a partir de sua óptica. E, o que torna o texto ainda mais interessante, Blanchot (2005, p. 111) abre-o revelando o único encontro que “talvez” teve com o filósofo de *Les mots et les choses*: “Precisamente, nunca mantive com Michel Foucault relações pessoais. Nunca o encontrei, salvo uma vez no corredor da Sorbonne durante os eventos de maio de 68, talvez em junho ou julho (mas me disseram que ele não estava lá), onde lhe dirigi algumas palavras, ele próprio ignorando quem lhe falava”

Foucault não deixa de notar que o movimento que serviu de base para a objetividade do homem moderno é, estranhamente, o mesmo do lirismo do século XIX. O problema da finitude e da morte do Deus, que perpassam a poesia de Hölderlin, também se avizinha da possibilidade, nas ciências humanas, da objetivação do homem. É por isso que, em *Le "non" du père*, Foucault traça uma linha de corte entre as épocas dos heróis e a época dos artistas loucos, estes, tragados pela sua individual loucura que se inscreve na generalidade objetiva.

O filósofo francês argumenta que a unidade entre obra e artista na dimensão psicológica, por mais que possa nos parecer “natural”, é resultado de uma nova racionalidade. Como exemplo, Foucault nos traz, brevemente, três pontos que nos permitem ver como se estabelece a noção de obra e de artista. Na Europa Cristã, a existência do artista era atribuída, ao nomeá-lo, à forma anônima do herói. Isso quer dizer que seu nome apenas representava “o papel pálido da memória cronológica no ciclo dos recomeços perfeitos” (FOUCAULT, 2001, I, p. 220). O artista de gênio não é aquela dos psicólogos, tomado de uma precocidade, mas de uma aparição – que se apropria dele e, ao mesmo tempo, ultrapassa-o – que dilacera a história, sem intermediário ou duração, isto é, “o artista rompe o tempo para restabelecê-lo com suas mãos” (FOUCAULT, 2001, I, p. 220). É por isso que quando se estabelece a relação mestre-discípulo (relação de aprendizagem), ela, antes, é mais simbólica do que efetiva, já que o mestre dava tudo ao discípulo que tudo tinha. Nesta perspectiva, a de uma ontologia, o artista é tomado como um demiurgo, uma vez que ele produz um mundo que é duplo, que rivaliza com o nosso e, no equívoco instantâneo das ilusões, o substitui pela obra que realiza.

A saída do anonimato deu-se na época da representação, quando “a dimensão do heroico passou do herói àquele que o representa” (FOUCAULT, 2001, I, p. 221). A obra guarda mais o sentido a-histórico da memória através dos tempos; ela agora é “gesto”, e, enquanto gesto, ela dá sua eterna verdade aos homens e às suas perecíveis ações, como também remete-se ao seu lugar natural de nascimento: à vida de artista. Agora o artista é, no coração da obra, “a obra da obra”, “a heroização absoluta daquele por quem o herói aparece e permanece” (FOUCAULT, 2001, I, p. 222). É nesse sentido que o artista, a partir do seu próprio gesto que se faz obra, estabelece uma relação de si para consigo, envolto num modo de manifestação fronteira entre aquilo que aparece e representa. Nessa unidade, para Foucault (2001, I, p. 222), abre-se, em seu próprio interior, a possibilidade de dissociações: “ela autoriza o ‘herói extraviado’, que suas

vidas e suas paixões contestam sem cessar sua obra [...]; o ‘herói alienado’ em sua obra, esquecendo-se nela e esquecendo ela própria [...]; o ‘herói desconhecido’ e rejeitado por seus pares”.

A partir dessas dissociações, que pouco a pouco estabelecem a divisão entre o gesto do artista e o gesto do herói, instaura-se, então, a possibilidade da apreensão da obra e daquilo que não é obra, isto é, a obra e o artista estarão alinhados pelo mesmo critério de interpretação, numa unidade. Desde então, vem instalar-se, nesse espaço, aquilo que foi tão comum a partir do século XIX, que é a “loucura” do artista:

Ela o identifica com sua obra tornando-o estranho aos outros – a todos àqueles que se calam –, e ela o situa no exterior dessa mesma obra tornando-o cego e surdo às coisas que ele vê e às palavras que ele próprio, portanto, pronuncia. [...] [trata-se] de uma relação subterrânea na qual a obra e o que não é ela formulam sua exterioridade na linguagem de uma interioridade sombria. Então, torna-se possível esta estranha empresa que é uma “psicologia do artista”, sempre assombrada pela loucura, mesmo quando o tema patológico não aparece nela. [...] A dimensão do psicológico é, em nossa cultura, o negativo das percepções épicas. E estamos destinados, agora, para interrogar o que foi um artista, a esta via diagonal e alusiva na qual se percebe e se perde a velha aliança muda da obra e do “outro que a obra” (FOUCAULT, 2001, I, p. 223).

Observa-se que a unidade entre a obra e o que não é obra irá ser interrogada, modernamente, no campo da psicologia, através de monótonos discursos entre arte e loucura. Laplanche é herdeiro desse acontecimento e, se Foucault (2001, I, p. 223) o considera como “o único, sem dúvida, a salvar uma dinastia, até ele, sem glória”, ainda assim o caracteriza, por sua insistente análise psicanalítica sobre Hölderlin, como aquele que buscou sempre o idêntico na relação entre a obra e o que não é obra (ou entre a obra e a vida).

Como já apontamos, Laplanche percorre o itinerário do poeta através do lugar vazio deixado pelo pai, que será logo ocupado por Schiller e, depois, abandonado. É o mesmo lugar do aparecimento e desaparecimento dos deuses, como também é o lugar do Hyperion em sua relação com Adamas, o duplo de Hölderlin e Schiller, enfim, é o espaço vazio preenchido pela composição da obra e na experiência da vida. Para Foucault, a busca obstinada de Laplanche, em suas leituras psicanalíticas, faz surgir o idêntico que asseguraria uma continuidade entre a obra e a experiência de Hölderlin.

Na obstinação do idêntico, onde a presença do “mesmo” é vista através da ausência do pai – obra e vida marcadas pelo vazio e afirmadas pela falta –, Foucault (2001, I, p. 224) escreve que Laplanche percorre três vias metodologicamente distintas,

embora convergentes: ele busca assimilar (1) os temas do imaginário com (2) as formas das experiências para, enfim, (3) traçar “essa linha ao longo da qual a obra e a vida enfrentam-se, equilibram-se, e tornam-se uma à outra, ao mesmo tempo, possíveis e impossíveis”. Essa unidade em que se espelha a obra e a vida – tão estranho ao imaginário da Europa Cristã –, ganha sua espessura na presença da ausência, caracterizada pelo enigma do “mesmo”. E somente num discurso que se coloca fiel ao “mesmo” e ao “idêntico”, como um espelho que reflete cristalinamente, é que a obra vai ao encontro daquilo que ela não é, da sua exterioridade que lhe incorpora e traça seus limites e vice-versa:

A obra e o *outro da obra* só falam a *mesma* coisa e na *mesma* linguagem a partir do limite da obra. É necessário que todo o discurso que busque atingir a obra em seu fundo seja, mesmo implicitamente, interrogação sobre as relações da loucura e da obra: não somente porque os temas do lirismo e aqueles da psicose se parecem, não somente porque as estruturas da experiência são aqui e ali isomorfas, mas mais profundamente porque a obra ao mesmo tempo coloca e atravessa o limite que a funda, a ameaça e a conclui (FOUCAULT, 2001, I, p. 226).

Estabelecida essa unidade, a leitura de Laplanche sobre Hölderlin gravita – dialeticamente – em torno da negação, desse “não” que infalivelmente dirige-se à psicose e que faz surgir, sobre as formas de delírio ou de fantasmas, a ausência devastadora do pai. Linha de continuidade, que coloca sobre um mesmo plano essa ausência àquelas ausências que compõe, sucessivamente, *A morte de Empédocles*. Ao comentar sobre o último *Empédocles*, Laplanche (1984, p. 118) interroga-se de onde viria a ideia de *missão*, missão que “exprime a consciência subjetiva do herói de estar diante de uma tarefa que só ele pode executar”. Entretanto, na tragédia, o personagem Manes, ao interrogar Empédocles sobre a veracidade de seu chamado, traz uma dúvida sobre esse mesmo chamado. Esse desdobramento na tragédia, para Laplanche, é central para olhar mais detidamente ao personagem Menes, do qual Hölderlin apresenta de forma enigmática: “é a sombra, o negativo, o retorno ao real de um símbolo paternal?” (LAPLANCHE, 1984, p. 119).

É inútil insistirmos nessas associações, elas já estão traçadas, do começo ao fim de *Hölderlin et la question du père*, e trazem, no limite da obra artística, seu sentido e, ao mesmo tempo, o sentido daquilo que lhe é externo e a compõe. É por isso que, para Laplanche, Blanchot, vendo uma continuidade no pensamento de Hölderlin – e não uma ruptura provocada pelo *mesmo* vazio deixado pelo pai –, questiona-se se essa “teoria

unitária” não teria apelado muito cedo para “o momento opaco da loucura e invocou, sem interrogá-la, a entidade muda da esquizofrenia” (FOUCAULT, 2001, I, p. 229). Foucault pôde observar, assim, que a crítica do psicólogo ao ensaísta se refere ao momento de ruptura e continuidade da obra: enquanto Laplanche entende que o enigma da obra é facilmente dissolvido pelas constantes analogias estabelecidas entre a loucura de Hölderlin e sua obra, Blanchot colocaria, pela linguagem, em questão o limite desse “e” que se situa entre obra e loucura:

Laplanche tem um notável poder de análise: seu discurso ao mesmo tempo metódico e veloz percorre sem abusos o domínio compreendido entre as formas poéticas e as estruturas psicológicas; trata-se, sem dúvida, de oscilações extraordinariamente rápidas, permitindo, nos dois sentidos, a transferência imperceptível das figuras analógicas. Mais um discurso (como aquele de Blanchot) que se coloca na postura gramatical desse “e” da loucura e da obra, um discurso que interrogasse esse entre-dois em sua rígida unidade e no espaço que ele abre só poderia por em questão o Limite, isto é, esta linha onde a loucura é, precisamente, perpétua ruptura (FOUCAULT, 2001, I, p. 229-230).

Entre esses dois discursos, entre o discurso crítico e o clínico, entre as estruturas psicológicas e as formas poéticas, entre Blanchot e Laplanche, existe uma profunda incompatibilidade. Não que não haja trocas, mas essas trocas sempre se esbarram, para Foucault, nessa distância que os separa: aquilo que os aproxima é também o que os distancia ou, nas palavras de Hölderlin, aquilo que nos é mais próximo, também nos é mais distante. Mas Foucault observa que só é possível a continuidade de sentido entre obra e loucura a partir do “enigma do mesmo”, isto é, numa estrutura analógica onde, *a priori*, estabelece-se delimitações para dar sentido à obra e à vida. As relações já estão traçadas, o fio condutor será percorrido com a clareza e a firmeza do discurso psicológico que faz surgir o sentido da obra: o vazio é sempre presença, é a continuidade que solapa a ruptura, e, ao mesmo tempo, a permite. O pai, estando presente em sua ausência, é a constante continuidade que gera ruptura e que faz surgir a loucura. Por outro lado, toda a obra é “empreendimento de exaustão da linguagem” (FOUCAULT, 2001, I, p. 230) e, para ficarmos apenas no caso de Hölderlin, o poeta abre um lugar onde se estabelece a relação entre obra e aquilo que Foucault entendeu como ausência de obra, o que também significa dizer que Hölderlin apaga a figura do artista daquela dimensão heroica, tornando possível a ligação da obra à sua ausência, ao outro que não é obra ou, em outras palavras, Hölderlin permitiu, historicamente – e não o realizou –, que, “sobre as encostas desse impossível cume ao qual ele chegara e que

desenhara o *limite*, nós outros, quadrúpedes positivos, ruminássemos a psicologia dos poetas” (FOUCAULT, 2001, I, p. 231).

3.2.8 A exemplificação do comentário

Derrida observa, tanto no texto de Laplanche, quanto no de Foucault e de Blanchot, que o discurso clínico e o crítico não deixam de estarem restringidos a um comentário. O comentário, para o autor, nada mais seria do que a “decifração de estruturas” que acaba por reduzir toda a obra em um *exemplo*:

Ora, sabemos bem que, de fato, se o comentário clínico e o comentário crítico reivindicam por toda a parte sua autonomia, querem fazer-se, um pelo outro, reconhecer e respeitar, eles não são menos cúmplices – por uma unidade que reenvia por mediações impensadas aquilo que procurávamos há pouco – na mesma abstração, no mesmo desconhecimento e na mesma violência. A crítica (estética, literária, filosófica, etc.), no instante em que pretende proteger o sentido de um pensamento ou o valor de uma obra contra as reduções psicomédicas, chega, por um caminho oposto, ao mesmo resultado: *faz um exemplo* (DERRIDA, 1967, p. 254).

Derrida entende que, entre o discurso de Blanchot e Foucault, por um lado, e o de Laplanche, por outro, ambos os polos acabam por reduzir Hölderlin a um caso, a uma exemplificação. Isso também significa dizer que eles – seja um ou outro – tratam Hölderlin como apenas uma parte do todo, isto é, tentam, atribuindo valor e sentido a partir das estruturas que compete a determinado polo, reduzir a obra a uma essencialidade universalizante, tornando-a exemplo, “isto segundo o gesto mais irreprimível do comentário mais respeitador da singularidade mais selvagem do seu tema” (DERRIDA, 1967, p. 255). Por mais que possamos encontrar as distinções entre as leituras psicológicas e as leituras eidéticas, ambas funcionam, “contra vontade”, da mesma maneira para o autor de *L'écriture et la différence*, pois chegam à mesma finalidade: ligam o pensamento – poético ou literário – a uma essencialidade, e seu autor é tomado apenas como uma testemunha, neutralizando-o numa impessoalidade.

A tese inicial de Derrida não é de difícil defesa. Ela concentra-se em Laplanche e Blanchot, para mostrar como Hölderlin (ou Artaud, que Derrida dá especial atenção no desenvolver do capítulo “La parole soufflée”) é tomado numa estrutura transcendental. Recorre a *Le livre à venir*, quando Blanchot (1959, p. 52), a respeito de Artaud, escreve que “seria tentador aproximar o que dissemos de Artaud do que nos

dizem Hölderlin, Mallarmé” e, embora busque resistir a essa tentação “de afirmações muito gerais”, ao perceber que “cada poeta diz o mesmo, e não é, contudo, o mesmo, é o único”. Todavia, esse único – eis o momento em que Blanchot sucumbe aos universais – logo encontra seu lugar na essencialidade, através do seguinte argumento: “que o fato de pensar só pode ser perturbador; que o que está a pensar é no pensamento o que se desvia dele e esgota-se inesgotavelmente nele; que sofrer e pensar estão ligados de uma maneira secreta” (BLANCHOT, 1959, p. 52).

A análise de Derrida prossegue encontrando a mesma estrutura essencialista em *La folie par excellence*. Quando Blanchot (1993, p. 14) escreve que para “o saber médico, este acontecimento (o pensamento de Hölderlin) está dentro da ‘regra’, pelo menos não é surpreendente, corresponde ao que se sabe desses doentes a quem o pesadelo leva a escrever”, o autor estaria a criticar a forma essencialista da redução clínica em favor de uma análise que visava mais a singularidade do acontecimento. Entretanto, Derrida alerta para a possível incoerência de Blanchot ao chegar ao mesmo resultado das análises de Jaspers e Laplanche, ou seja, à essencialidade, reduzindo assim o único na estrutura do comentário: “Não é o seu destino que ele [Hölderlin] decide, mas é o destino poético, é o sentido da verdade que ele se dá por tarefa realizar” e “esse movimento não é o seu, é a própria realização do verdadeiro” que exige que sua razão pessoal se torne “pura transparência individual” (BLANCHOT, 1993, p. 23).

Analogamente, Laplanche depara-se com a mesma incoerência, desaprova a visão “idealista” e generalista de Blanchot, como já mencionamos. No entanto, ao chegarmos à conclusão de *Hölderlin et la question du père*, vemos então o único (ou o singular) desaparecer frente à generalização: “a aproximação que estabelecemos entre a evolução da esquizofrenia e aquela da obra resulta em conclusões que não podem ser absolutamente generalizadas: trata-se de um caso particular, talvez único, entre a poesia e doença mental” (LAPLANCHE, 1984, p. 132); para, em seguida, lermos que Hölderlin “reabre a questão da esquizofrenia como um problema universal” (LAPLANCHE, 1984, p. 133).

Tais reprovações às reduções críticas e clínicas leva Derrida a percorrer o pensamento de Artaud, num esforço de afastar-se de qualquer aproximação que resulte a tornar o poeta maldito como uma exemplificação ou mesmo recair na mais honesta analogia – “Artaud não se filia a Nietzsche. Ainda menos a Hölderlin” (DERRIDA, 1967, p. 276). Mas o que Derrida, no limite, fez ao escrever sobre o pensamento de Artaud? Não seria, segundo seus próprios critérios, um comentário, tornando Artaud

uma exemplificação? Ele o sabe bem e, talvez no momento mais honesto de seu texto, viu-se submergido na mesma crítica endereçada a Blanchot: “nesta medida”, escreve Derrida (1967, p. 290, nota 1) sobre a noção blanchotiana de obra – “naturalmente não é uma obra” (BLANCHOT, 1959, p. 49), embora “naturalmente, só o é ainda uma obra” (DERRIDA, 1967, p. 290, nota 1) –, “autoriza a efração do comentário e a violência da exemplificação, esta mesma que não pudemos evitar, no momento em que pretendíamos defendermos dela. Mas talvez compreendamos melhor agora a necessidade desta incoerência”.

Levando às últimas consequências a argumentação de Derrida – de que o comentário crítico não se distancia do clínico, pela finalidade que alcançam ou, nas palavras do próprio autor, que “a equivocidade que se aloja na noção de exemplo é bem conhecida: é o recurso de cumplicidade entre o discurso clínico e o discurso crítico, entre aquele que reduz o sentido ou o valor e aquele que quer restaurá-los” (DERRIDA, 1967, p. 259) –, então teríamos que nos perguntar do porquê, nesse momento de honestidade, ele encontra sua incoerência aproximada de Blanchot e não de Laplanche? Partindo do pressuposto de Blanchot, afirmar que Hölderlin encontrou a verdade poética em nada determina a atividade criadora, colocando-a como uma exemplificação, como quer Derrida. Teríamos que estar bem distante das análises de Blanchot para chegar a tal conclusão.

Derrida tem razão ao afirmar que tanto Blanchot quanto Laplanche (o mesmo vale para Jaspers) suscitam a impessoalidade. Todavia, essa impessoalidade é resultado de análises completamente distintas e colocar uma unidade entre Laplanche e Blanchot é perverter o argumento de Foucault (2001, I, p. 230, *grifos do autor*), quando escreve:²⁷⁶

Esse dois discursos, apesar de um conteúdo sempre reversível de um a outro e para cada um demonstrativo, são, sem dúvida, de uma profunda incompatibilidade; o deciframento conjunto das estruturas poéticas e das estruturas psicológicas jamais reduzirá a sua distância. E, portanto, são infinitamente próximas uma da outra, como é próximo do possível a possibilidade que a funda; é que a *continuidade do sentido* entre a obra e a loucura só é possível a partir do *enigma do mesmo* que deixa aparecer o *absoluto da ruptura*. A abolição da obra na loucura, esse vazio no qual a palavra poética é lançada como que em direção ao seu desastre, é o que autoriza entre elas o texto de uma linguagem que lhe seria comum. E não temos aí uma figura abstrata, mas uma relação histórica onde nossa cultura deve interrogar-se.

²⁷⁶ Trecho esse também citado por Derrida em seu texto “La parole soufflée”.

Derrida reflete sobre essa relação histórica, nos seguintes termos: “esta historicidade não pode ser mais subtraída, depois de longo tempo subtraída do pensamento, que no momento em que o comentário, a saber, o ‘deciframento das estruturas’, começou seu reinado e determinou a posição da questão”. Mas Derrida (1967, p. 254) acrescenta, um pouco mais adiante: “esse momento está tanto mais ausente em nossa memória quanto não existe *na* história”. Com essas palavras, o filósofo argelino deixa entrever algo que valorizará em seu texto: a interrogação sobre o comentário em detrimento de uma reconstituição histórica. Isso coloca a questão de uma forma completamente diferente daquela de Foucault e, talvez por isso, Derrida não tenha conseguido diferenciar a impessoalidade que motivaram tanto o discurso clínico quanto o discurso crítico (tomando Foucault e Blanchot como críticos, só para acompanharmos Derrida).²⁷⁷

Ao não se interrogar sobre os limites da obra e daquilo que não é obra, Derrida opta por interrogar sobre o comentário, colocando à margem o questionamento histórico do qual Foucault problematizou. No argumento do argelino, a incompatibilidade suscitada por Foucault ganha contornos de compatibilidade, isto é, de fato e de direito. Isso porque, ao observar a unidade entre os dois discursos, apenas pode diferenciá-los nos seguintes termos já mencionados: o crítico é aquele que visa proteger o sentido de um pensamento ou o valor de uma obra, enquanto o clínico é o que reduz o sentido e o valor da obra. Seria necessário interrogar essa *exemplificação*, essa definição de Derrida, para colhermos seus frutos.

De fato, existe uma impessoalidade tanto no discurso crítico quanto no clínico. Em *L’espace littéraire*, Blanchot compreende a atividade criadora a partir da noção de *solitude de l’œuvre* [solidão da obra]. O ensaísta francês pensa que o escritor, em relação à obra, está dispensado, uma vez que ele “nunca sabe se a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçará ou destruirá em outro” (BLANCHOT, 1968, p. 10). É por isso que Foucault – acreditamos inspirado por Blanchot – desloca, em 1962, a questão do delírio do sujeito para a linguagem. Ao ser questionado se os *Dialogues* de Rousseau seria obra de um louco, afirma que tal questionamento não tem sentido, pois só a linguagem – que prescreve a uma obra seu espaço – pode ser delirante e, por conseguinte, conclui que “delirante é aqui um particípio presente” (FOUCAULT, 2001, I, p. 216). Ora, Foucault desloca a problemática do sujeito – próprio da psiquiatria –

²⁷⁷ Posição que logo será descartada por nós, como se verá no próximo subitem.

para a problemática da linguagem, e assim corrobora com aquilo que Blanchot (1968, p. 10-11) escreve sobre a obra: “uma obra – obra de arte, obra literária – não é nem acabada nem inacabada: ela é. O que ela diz é exclusivamente isso: que ela é – e nada mais. Fora dela, ela não é nada”.

Ao presentificar e refletir sobre o ser da linguagem que circunscreve uma obra, emerge uma impessoalidade que pode suscitar a questão do delírio, mas só o pode a partir da linguagem delirante e não do sujeito delirado. É por isso que Blanchot compreende que Mallarmé, no momento em que abriu a escrita à escrita, instaurou o “jogo insensato de escrever”. Isso significa dizer que podemos pensar numa linguagem delirante, mas não num sujeito delirado, isto é, patológico. A obra abre o próprio espaço de sua existência e se, nesse sentido, Blanchot está a interrogar-se sobre uma ontologia da criação, é para conceder a liberdade literária que se perde em uma psicologia da criação. Seria de um oportunismo muito grosseiro compreender a fala de Blanchot e a de Laplanche em uma unidade. Muito mais honesto Foucault, quando percebeu que entre as estruturas psicológicas e as formas poéticas existem trocas, mas também uma profunda incompatibilidade.

Se essa incompatibilidade deve ser interrogada no nível histórico – como se absteve de fazer Derrida –, acreditamos que, até o presente momento, nosso trabalho consegue esclarecer alguns pontos. Objetivamente, a forma como se compreende obra instaura um certo quiproquó de difícil resolução do qual Foucault nos chamou a atenção: onde começa a obra e onde termina a loucura? Essa problemática, nos tratados psiquiátricos, estão sempre à sombra, nunca questionados. Não há uma profunda interrogação sobre o que se entende por obra. A obra, para o discurso clínico, é sempre algo acessório, quando muito o resultado da alma doente de seu autor. Em Jaspers, vimos seu aspecto antinatural que, para atingir de fato a profundidade da obra de arte, buscou sua gênese que a determina, buscou na criação um caso patológico. Hipótese bárbara, que inicia o movimento da obra pela loucura do indivíduo e, ao mesmo tempo, compreende a obra como confissão patológica dada ao diagnóstico. Nesses termos, Derrida tem razão em falar num reducionismo, entretanto, talvez fosse necessário rever o que entende por discurso crítico.

Se a impessoalidade no discurso psicopatológico se deve à tendência de reduzir a obra e o escritor à estrutura da linguagem psiquiátrica – ou psicanalítica –, em Foucault e Blanchot não se busca restituir o verdadeiro valor e sentido da obra de arte. Fazê-lo – e só nesse sentido concordaríamos com Derrida – seria reduzir, por outra via,

a obra. Parece-nos mais honestos afirmar que contra a visão psicopatológica, tanto Foucault quanto Blanchot estão insistentemente a afirmar que a obra de arte não pode ser reduzida a uma linguagem positiva pré-estabelecida, ao contrário, o que podemos apreender da obra é justamente a sua incomensurabilidade, uma reserva inesgotável de sentido. Por isso Blanchot (1968, p. 297) escreve que “a obra de arte não se remete imediatamente a alguém que a teria feito” e, por isso, é o acontecimento em que se desdobra sobre si mesma. Não há nada de tão antipsicologista como essa afirmação. A impessoalidade aqui visa atribuir ao ser da linguagem uma existência própria, longe dos psicologismos que a obra de arte teve que, a duras fardos, carregar desde Lélut, àqueles que a tomam como uma ferramenta para diagnosticar seu autor. Esse é um dos fortes motivos pelos quais a noção de autoria entrou para o debate da época moderna.

Em suma, torna-se ainda necessário dizer que a incompatibilidade entre o discurso psicopatológico e aqueles de Foucault e Blanchot dá-se também pelo relacionamento deles para com a obra artística. Os pensamentos de Foucault e Blanchot utilizam-se das obras desses “autores malditos” ao seu lado, ao passo que a psiquiatria – ou mesmo a psicanálise – os colocam diante de seus olhos, como um objeto a ser investigado. Essa mudança de posicionamento é radical, uma vez que ela subverte completamente a relação da obra de arte com esses discursos. Blanchot e Foucault nos convidam a pensar *com* os “malditos”, enquanto a psiquiatria nos convida a pensar *sobre* eles. A diferença espacial resulta no fato de que um discurso toma esses artistas como uma reserva incrível de possibilidades, enquanto que o outro como um reserva decifrável de patologias. É desta forma que podemos começar a pensar nessa distinção de impessoalidade, suscitada tanto pelo discurso clínico quanto pelo “crítico”.

3.3 CONTRA A PSICOLOGIA DO ARTISTA E A TEORIA DO GÊNIO

Nos tempos de La Harpe, éramos gramáticos; nos tempos de Sainte-Beuve e de Taine, somos historiadores. Quando seremos artistas, nada mais que artistas, mas realmente artistas? (Carta de Flaubert a George Sand, in. FLAUBERT, 1884, p. 81).

A impessoalidade da qual nos fala Blanchot se remete ao desaparecimento do autor, diferentemente da impessoalidade suscitada pela psiquiatria, que pressupõe sua existência e consolidação. Essa distância de abordagem sobre a impessoalidade é fundamental para entendermos a diferença entre a *filosofia como experiência estética* (na falta de um melhor termo, optamos por nomear os pensamentos de Blanchot e Foucault desta forma, fugindo assim da terminologia de Derrida, que os define por “críticos”, como já apontamos. Como sabemos, o discurso crítico – a crítica literária, por exemplo –, interessado em consolidar o império do autor, está mais próximo da psicologia do artista que visa reduzir a obra de arte através da exterioridade dos preceitos psicológicos, ligando a obra a um fora da obra)²⁷⁸ e o *discurso clínico*. Este opera a partir de sínteses, de categorias antropológicas que se referem ao sujeito que fala, ao sujeito do discurso, ao autor de um texto, enquanto a primeira visa justamente apagar esses traços. Enquanto as sínteses psicológicas buscam as intenções do autor, a forma de seu espírito, os temas que o obcecaram e por que o obcecaram, o projeto que atravessa sua existência, a *filosofia como experiência estética* preocupa-se mais em afastar o autor como matriz da linguagem, destituir essa unidade identitária que limita o discurso a uma única consciência, para libertá-lo para novas relações. Por quê? Acreditamos, por um motivo espacial: enquanto o *discurso clínico* mantém o texto (indissociável do seu autor) à frente de seus olhares, como que em constante vigília para, na menor inconsistência, na ínfima minúcia, acusar-lhe de erro, desrazão, desvio ou loucura, a *filosofia como experiência estética* o coloca ao lado, no mesmo nível, como um amigo, num diálogo, não para extrair daí o silencioso segredo do texto, mas para fazê-lo falar o novo a partir desse diálogo que se estabelece.

²⁷⁸ Claro que poderíamos colocar a crítica estruturalista como parâmetro para pensar o desaparecimento do autor empírico. Embora isso seja válido, acreditamos que essa redução não favorece nossas pretensões e, por isso, optamos em falar de uma “filosofia como experiência estética”, que definiremos no decorrer dessa parte.

Em nosso primeiro capítulo, mostramos como se deu o nascimento do autor, agora é necessário falar sobre sua morte. Sem dúvida, os dois textos mais expressivos sobre esse tema são “*La mort de l’auteur*” de Barthes, de 1968, e “*Qu’est-ce qu’un auteur?*” de Foucault, de 1969. Entretanto, a problemática do autor já encontra suas raízes no limiar do século XIX, com Mallarmé.²⁷⁹ Em a “*Crise de vers*”, publicado em 1895, Mallarmé (2010, p. 164) nos oferece contornos precisos sobre o desaparecimento do autor, quando escreve que “a obra pura implica a desapareção elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizadas”. Sobre essa desapareção, Blanchot (2010, p. 201) escreve que Mallarmé, a partir do jogo insensato de escrever, “abre a escrita à escrita”, e Foucault (2005, p. 172), por sua vez, afirma que Mallarmé abre um espaço ambíguo onde os objetos desvelam e ocultam no próprio espaço da palavra, de forma que a palavra, ao se desdobrar sobre a página em branco, ocultando o que diz, faz surgir, ao mesmo tempo, “nesse próprio movimento em que se volta sobre si mesma, na distância, o que permanece irremediavelmente ausente”.

O fato é que esse desaparecimento do sujeito que fala reabre a problemática da crítica (literária e psicopatológica), de seu lugar em questão e de sua função. O século XIX dispôs uma crítica muito arraigada na ideia de autoria e esta sempre se remetia a um autor específico no mundo: linguagem e mundo se ligavam no terreno da representação. Assim, o que era o grande projeto estético, ou melhor, a grande atividade estética que muitas vezes não pressupunha projeto (e que busca fugir das verdades consolidadas da racionalidade e das relações diretas da representação), era a vida enquanto obra, a vida esteticamente vivida, a vida de artista que se abre para a desconstrução de uma identidade do sujeito e das verdades do mundo. Essa existência estética rapidamente transformou-se, para os olhares externos e críticos, num campo fértil para estabelecer uma inseparável e forçosa relação entre obra e realidade. O limite que a crítica literária ou psicopatológica deu à obra impôs um novo paradigma para as artes, ao ponto de que muitas vezes foi a crítica que ditou o destino da arte e não a arte, em sua atividade, que caminhava para seu próprio porvir. Nesse sentido, a autoridade do autor, desde seu nascimento, encontrou-se sempre já destituída. Como vimos através da crítica psicopatológica, o autor adentra num jogo de espelhos onde obra e autor empírico refletem-se. Subterraneamente, a ideia de autoria, tal como surge no século XIX, não concede a autoridade da obra para o autor; paradoxalmente, a autoridade sobre

²⁷⁹ Blanchot, Foucault e Barthes concordam que Mallarmé inicia o pensamento em que a linguagem gravita em torno de si mesmo (metalinguagem) e, como consequência, impõe o desaparecimento do autor.

a obra (e também sobre o próprio autor) sempre foi outorgado a olhares exteriores, como é o caso da crítica literária ou das análises psicopatográficas. Foi sempre a exterioridade objetiva que determinou a interioridade subjetiva, a saber, quem ditou, desde a modernidade, o valor de uma obra de arte, seu limites, foi o crítico que, amparado na história e fazendo-se uso desta, pôde ou não atribuir-lhe valor. O autor, nesse horizonte, encontra-se mais na dimensão da obra do que em frente a ela, uma vez que ele é tratado como determinante para estabelecer o valor da arte. Quando Mallarmé reabriu a questão – a da autoria que recoloca o lugar e a função da crítica – seu primeiro movimento foi justamente devolver à linguagem artística (poética) seu destino, que lhe havia sido tirado.

Retirar o autor como proprietário do texto significava redimensionar o lugar da crítica. Quem tão bem entendeu isso foi Marcel Proust que, em *Contre Sainte-Beuve* – texto inacabado e provavelmente escrito entre 1908 e 1909, que só seria publicado postumamente, em 1954 –, dirige-se contra Sainte-Beuve e o retrato literário de caráter biográfico que ele representa, isto é, podemos entender de forma abrangente a denúncia de Proust, e não direcionada a um único indivíduo: Sainte-Beuve era um dos críticos literários mais influentes do século XIX, representando as ressonâncias da crítica positivista de Taine e seus seguidores. Como grande influente, ele popularizou o método crítico-biográfico, que pode ser sintetizado nas palavras de Paul Bourget (1912, p. 294-295), a respeito de seu método:

O autor das *Lundis* definia a crítica: uma botânica moral. Ele queria que, antes de julgar uma obra, o analista literário tentasse compreendê-la, e antes de situá-la, anotar em seus detalhes as mínimas circunstâncias em que foi produzida. Tal estudo comporta pesquisas que só seriam muito minuciosas se levassem em conta a biografia do escritor, sua hereditariedade, sua família, seus amigos, seu tempo, as etapas de seu trabalho, pesquisas apoiadas em documentos verificados.

Proust mostra a limitação da crítica-biográfica, denunciando que Sainte-Beuve não demonstrava nenhum tato estético para entender as particularidades da inspiração ou as singularidades do trabalho literário, e o que estas têm de diferenças das ocupações dos homens comuns. O autor de *Lundis* não compreendia que a ocupação literária colocava o escritor “na solidão, fazendo calar as palavras que existem para os outros tanto quanto para nós, e com as quais, mesmo solitários, julgamos as coisas sem que sejamos nós mesmos” (PROUST, 1998, p. 54). É sobre esse afastamento que Sainte-Beuve não compreendia, já que versava sobre outro afastamento, o literário, uma vez

que seu “detestável método”, como escreve Deleuze (2003, p. 100), “interroga os amigos do autor para avaliar a obra como produto de uma família, de uma época e de um meio”. Essa historicização da obra literária pela biografia de seu autor, ou como nomeia Proust, essa concepção de uma “história natural” dos gênios artísticos que visa buscar, na biografia do homem, na história de sua família e em todas suas particularidades, a inteligência de sua obra e a natureza de seu talento, aproxima-se em vários aspectos daquele texto inaugural de psicobiografia da genialidade: *Du démon du Socrate*. Como em Sainte-Beuve, Lélut buscou nos escritos dos contemporâneos de Sócrates – já que ele nunca nada escreveu – uma imagem do filósofo que fosse fiel ao diagnóstico que queria conceber. A hermenêutica psiquiátrica (psicobiográfica e patográfica) alçou voo quando Lélut retirou de Platão, Xenofonte e demais contemporâneos que escrevem sobre Sócrates, a reatualização de sua identidade (o médico também investigou aquilo que escreveram sobre sua família, suas relações, seu pensamento). Tanto Lélut quanto Sainte-Beuve estabeleceram como critério para julgar o valor da obra, as relações mundanas de seus autores. Isso quer dizer que o grande critério dos quais participam os dois métodos, para emitirem seus juízos sobre determinada obra artística, passa pela vida do indivíduo (julgamento sempre ligado à moralidade, seus vícios, seus hábitos, suas escolhas, seus descendentes, os lugares em que frequentava, os amigos com quem se relacionava, as relações familiares, enfim, tudo adentra-se, estranhamente, para a determinação estética da obra de arte). É nesse sentido que podemos estender o que Proust fala sobre o autor de *Lundis* para o autor de *Du démon du Socrate*: “a obra de Sainte-Beuve não é profunda”, uma vez que ignora que “um livro é o produto de um outro eu e não daquele que manifestamos nos costumes, na sociedade, nos vícios” (PROUST, 1988, p. 51-52).

A partir disso, não é difícil observamos que esse método crítico (e o clínico) é proporcionalmente inverso ao novo paradigma estético de que Proust nos fala e que foi iniciado pelo mestre do simbolismo, que solicitou uma ontologia da obra (pura), isto é, abriu a linguagem poética à própria linguagem. A origem, nesse sentido, não se encontra fora da obra, ou melhor, a ontologia não busca o homem ou a natureza ou um ser superior que inspirou sua realização, mas no próprio ser da linguagem que é obra, ou, como quer Barthes, a origem da obra, sendo a própria linguagem, nada mais senão o contínuo questionamento de toda origem.

3.3.1 A abertura da obra

Esse movimento que se inicia com Mallarmé ganhará toda sua problematização em Barthes e Foucault, como já mencionamos. Entretanto, podemos ver em Blanchot um predecessor, principalmente em “*Où maintenant? Qui Maintenant?*”,²⁸⁰ quando questiona sobre quem fala nos livros de Samuel Beckett – indagação que será retomada, um pouco diferente, em “*Qu’est-ce qu’un auteur?*”, de Foucault. Essa questão recoloca o lugar do autor, ou melhor, destitui-lhe de todo lugar. Blanchot (1959, p. 259), sobre *L’Inommable* de Beckett, argumenta que quando nos perguntamos “quem é esse Eu condenado a falar sem repouso”, respondemos, “por uma convenção tranquilizadora”, que é Beckett. Todavia, essa convenção – de buscar a segurança na identidade de um nome e o conteúdo de um livro na consciência de um Eu – logo é superada, uma vez que, em *L’Inommable* (como o nome já diz), a experiência vivida é a ininterrupta ameaça do impessoal:

Quem fala aqui? É “o autor”? Mas o que se pode designar por esse nome se, de qualquer maneira, aquele que escreve já não é mais Beckett, mas a exigência que o arrastou fora de si, o desapossou e o desalojou, entregou-o ao fora, fazendo dele um ser sem nome, o Inominável, um ser sem ser que não pode nem viver, nem morrer, nem cessar, nem começar, o lugar vazio em que fala a ociosidade de uma fala vazia e que recobre, para o bem ou para o mal, um Eu poroso e agonizante (BLANCHOT, 1959, p. 259).

Este Eu poroso e agonizante é a exigência de uma obra que se encontra em constante metamorfose e, para metamorfosear-se, precisa, incessantemente, desalojar e desapossar a linguagem literária da consciência fechada de um Eu. Poderíamos mesmo dizer que todo *Le livre à venir* perpassa por essa inspiração mallarmeana, uma vez que Blanchot constantemente está a mostrar como a exigência da obra é a afirmação de sua autonomia, de seu ser próprio que separa o espaço literário do espaço cotidiano dos homens.

Em “*La disparition de la littérature*”, Blanchot se apresenta cômico desse acontecimento histórico inaugurado por Mallarmé, ao fazer a diferenciação entre o romantismo alemão, quando havia uma glorificação do artista criador (gênio artístico) em detrimento da obra de arte, e esse novo paradigma estético que se inaugura com Mallarmé e Cézanne, momento em que a arte se volta, poderosamente, para a obra: “a obra de arte, a obra que tem sua origem na arte, mostra-se como uma afirmação

²⁸⁰ Texto encontrado no *Le livre à venir*, de 1959.

totalmente diferente das obras que têm sua medida no trabalho, nos valores e nas trocas” (BLANCHOT, 1959, p. 239). Ao mostrar que a arte se desata do artista criador, Blanchot escapa de uma psicologia do artista e, ao mesmo tempo, afasta-se também de tomar as obras artísticas apenas como fruto da indústria cultural, em uma sociedade capitalista, como encontramos nas críticas de Benjamin, Adorno e Horkheimer.²⁸¹ Blanchot concebe, assim, a legitimidade da arte a partir de sua própria existência, em sua própria ontologia (negativa), e acaba por afastar-se, outrossim, das premissas kantianas de pensar num espectador imparcial e, ao mesmo tempo, da crítica hegeliana ao formalismo suscitada pelo *Eu absoluto* de Fichte, tão caro ao romantismo alemão.

Blanchot pensa que a arte se estabelece em sua autonomia e, por isso, está a cumprir seu destino. Poderíamos acrescentar também que a arte só conseguiria cumprir seu destino (enquanto arte livre e autônoma) quando se colocasse fora das determinações exteriores. Sob essa perspectiva, é possível afirmar que a insistência das análises críticas e clínicas sobre a inseparabilidade do autor e da obra são tragadas de um certo anacronismo, um certo desejo de infância: a crítica, seja de que natureza for, ainda opera nos mesmos moldes de seu nascimento, não se atualizando com as metamorfoses das artes. Isso não é simplesmente um erro que se deu por parte da crítica, de não ter conseguido entender essa mudança de gravitação artística, mas um conservadorismo galgado na finalidade suprema que a mantém controlando o destino da arte.

Blanchot, por sua vez, aceita o devir artístico e afasta-se, assim, dessas determinações críticas que reduzem a obra de arte a uma consciência fechada de um determinado indivíduo empírico. Esse esforço de compreender a arte em sua autonomia, num ser da linguagem, ganha toda sua espessura nas primeiras páginas de *L'espace littéraire*, onde encontramos a diferenciação entre recolhimento e solidão. Recolhimento diz respeito à solidão do artista, necessária para ele exercer sua arte refugiando-se em determinado lugar, enquanto que solidão da obra é a afirmação da obra a partir de sua própria existência constantemente presentificada, inacabada, em sua infinitude: “a solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite dizê-la acabada ou inacabada” (BLANCHOT, 1968, p. 11) e, ao mesmo tempo, essa ausência de exigência da obra, contraditoriamente, reclama “que o homem que escreve

²⁸¹ Como escreve Blanchot (1959, p. 240), “a arte não nega o mundo moderno, nem aquele da técnica, nem o esforço de libertação e de transformação que se apoia sobre essa técnica, mas exprime, e talvez realize, as relações que *precedem* toda realização objetiva e técnica”, ou seja, por mais que possamos pensar a obra de arte em relação com o mundo, antes é necessário pensá-la em sua ontologia.

sacrifique-se pela obra, torne-se outro, torne-se outro não em relação ao vivente que foi, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas, antes, ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra” (BLANCHOT, 1959, p. 262). Este vazio da arte impõe um afastamento do sujeito que, por sua vez, também estabelece um afastamento do *homo psychologicus*. Isso é evidente quando Foucault – sem dúvida inspirado por Blanchot – ao ser indagado se Rousseau teria sido delirante e, por consequência, toda sua obra, alerta da necessidade de recolocar o olhar sobre a obra e não sobre Rousseau. Diante da insistência de seu interlocutor, em estabelecer uma relação de causa e efeito entre obra e autor, Foucault (2001, I, p. 206) demonstra a distância entre sua compreensão de arte e aquela comumente admitida, afirmando que a questão de seu interlocutor “é uma questão de psicólogo. Consequentemente, não é minha”.

Ao recolocar a questão de uma ontologia (negativa) da obra de arte, Blanchot traz uma importante abertura para pensar a atividade artística, longe das objetivações psicopatológicas ou mesmo da crítica-biográfica. Ao afastar-se do entendimento romântico de que a arte gravita em torno do gênio artístico, pensando agora que a arte deve sua existência à própria obra, o ensaísta francês dessubjetiva o autor, rompendo, desta maneira, com a consolidada implicação direta entre autor e obra, ficção e realidade, linguagem e representação. A obra não é mais a síntese do mundo, sua representação mais ou menos perfeita, mas o rompimento direto com esse mesmo mundo, a obra é, paradoxalmente, *désœuvrement*.²⁸² A origem da obra não se situa mais nesse lugar já decifrável pelo saber médico que é a figura do autor, sua subjetividade objetivável através de seu discurso, bem como não se encontra mais sua morada na ideia de uma arte subjetiva, onde se acredita que o artista se empenharia em se exprimir mediante o emprego de uma técnica artística e que todo seu sucesso e insucesso dependeriam dessa capacidade de expressão. Afastando-se desses preceitos, Blanchot pensa a origem da obra nesse lugar vazio, ausente de todo sujeito, onde a linguagem não mais sintetiza, não mais espelha, não mais expressa, mas inaugura e transforma rumo ao desejo do impossível, este, nunca alcançável, mas sempre perseguido.

²⁸² Essa é uma palavra, no sentido que Blanchot a confere, intraduzível. Em francês, *désœuvrement* significa inativo, ocioso, preguiça. Quando consultamos a tradução de Álvaro Cabral (cf. BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987), vemos que ele optou traduzir o termo por ociosidade. Embora não esteja errado, acreditamos que a tradução não dê conta da profundidade conceitual que Blanchot está a nos trazer. Por isso, a melhor forma de o traduzirmos seria recorrer ao neologismo – como fortunadamente também faz Peter Pál Pelbart (cf. 1989, p. 78 e 80) – desobramento, que traz em si, como poderemos perceber, a própria ambiguidade da noção literária que Blanchot perseguiu: *œuvre* que é *désœuvrement*; obra que é desobramento.

3.3.2 O desaparecimento do escritor e a presença do leitor

Barthes, em “*La mort de l’auteur*”, dá prosseguimento ao processo de dessubjetivação do texto literário, tal como vimos em Blanchot. Como este – que perguntou quem falava no texto de Beckett –, Barthes pergunta quem fala no texto de Balzac. Pergunta que sempre ficará em aberto para nós, sempre carregará a impossibilidade de resposta, uma vez que não podemos saber quem é o locutor (se é o herói da novela, o gênio romântico, o autor Balzac, a sabedoria universal, etc.) “pela simples razão que a escritura é a destruição de toda a voz, de toda origem” (BARTHES, 2012, p. 57). É muito significativo Barthes falar em destruição da origem, pois, nesse sentido, vemos o quanto seu pensamento posiciona-se contra duas leituras, evidentemente opostas, sobre a arte: a psicopatológica e a romântica. Como sabemos, no romantismo, a obra de arte estava atada ao gênio criador e, na psicopatologia, como vimos em Jaspers, por exemplo, a origem de uma obra nada mais é do que a expressão de seu autor empírico, e tudo o que este engloba: suas doenças, seus antepassados, sua estrutura familiar, seu meio, seus vícios, sua condição financeira, etc. Ao falar em destruição, Barthes poderia estar sugerindo não só um distanciamento das leituras estéticas clássicas e metafísicas, mas também tenta estabelecer certo afastamento do pensamento de Blanchot.²⁸³

Em “*L’expérience de Mallarmé*”,²⁸⁴ Blanchot retoma a distinção feita pelo autor de *Un coup de dés...* entre palavra bruta (ou imediata) e palavra essencial (ou poética). A palavra bruta é aquela que se relaciona diretamente com a realidade das coisas, em sua presença, cuja palavra representa diretamente os objetos no mundo, dando-nos a ilusão, através de sua familiaridade, que o mundo é representado. Esta palavra cotidiana é uma ferramenta útil, porém ilusória: faz o estranho passar por habitual, torna o insólito rotineiro, fazendo, através de sua força dissimuladora, acreditar que apreendemos o real, ao nos dar uma sensação de felicidade tranquilizadora das harmonias naturais ou a familiaridade do lugar natal.

²⁸³ Principalmente naquilo que aproxima Blanchot de Heidegger. Ambos desenvolvem seus pensamentos sobre a arte em torno das noções de obra e origem. Em Heidegger, cf. “*Der Ursprung des Kunstwerkes*”. In. *Holzwege, Gesamtausgabe*. Band 5. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1977 (ed. pt. *A origem da obra de arte*. Trad. de Idalina Azevedo e Manuel A. de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010).

²⁸⁴ In. *L’espace littéraire*.

Ao contrário, a palavra poética não se remete ao mundo. Ela faz o mundo recuar e calar-se diante dela. Ao afastar-se do mundo, a palavra poética remete-se ao não-ser, e também faz os seres se calarem e recuarem. Desta forma, a palavra poética deixa de ser fala de alguém para tornar-se fala da palavra e, portanto, a linguagem recobra sua espessura própria; por isso que Blanchot a nomeia de *palavra essencial*. As palavras não mais expressam os sentimentos do sujeito (estética subjetiva) ou designam as coisas no mundo (representação), mas se desenvolvem num espaço próprio, autônomo, tendo em si mesmas seus fins – palavras que se agrupam, relacionam-se, compõem-se, afirmam-se pelos sons, figuras, ritmos, “em um espaço unificado e soberanamente autônomo” (BLANCHOT, 1968, p. 38). Esse espaço soberano, poderosa construção da linguagem, é o que Blanchot compreende por obra. Mas no momento em que se constitui como obra, a linguagem coincide, paradoxalmente, com seu desaparecimento.

Esse paradoxo se dá pela forma que Blanchot concebe a palavra. Como vimos, a palavra bruta é ilusória, o que também significa dizer que a palavra é ausência de objeto representado. Por sua vez, a palavra poética não só designa essa ausência, mas a presença dessa ausência. A palavra bruta é aquela que faz sumir as coisas no mundo, mas essa ausência é tomada por um esquecimento em repouso: a palavra falada, por seu poder de ilusão, não é percebida em sua ausência, mas como uma morada segura e protetiva das ameaças do mundo. Quando a obra se realiza, a palavra segura cessa, o esquecimento da ausência transforma-se em presença, e a tranquilidade da palavra abre-se para uma estranheza ameaçadora. A obra diz, em sua totalidade essencial, que tudo desapareceu, que o esquecimento da ausência foi esquecido e, portanto, a ausência passa a ser presentificada. Perde-se aquela acolhedora morada do esquecimento em que encontrávamo-nos descansados, e instaura-se uma perturbadora morada sem descanso, num esquecimento que não se esquece de um tempo que se repete e que nunca acaba. A palavra poética é o contrário da palavra bruta, esta pressupõe esperança e construção através do trabalho, aquela se realiza em sua própria *désœuvrement*.

Nesse sentido, Blanchot está a indicar que a obra só é no não-ser do mundo. Esse é o momento da realização do essencial de sua existência, torna-se presença da ausência, do vazio. Mas o que isso significa? Isso quer dizer que a palavra, ao realizar-se como obra, só pode existir nesse todo da linguagem que é sua essência. Sendo sua essência, a palavra poética só existe nesse todo em que ela é enquanto não-realidade. Em sua não-realidade e em sua presença, a obra é ausência do tempo, das coisas, do

mundo, a profundidade vazia do *désœuvrement*, a preocupação sem fim com sua origem.

A obra exige, para realizar-se em sua autonomia, o sacrifício daquele que a tornou possível (do escritor, do poeta) e que ainda a liga ao mundo das coisas, uma vez que a obra nada constrói, mas dissimula a si mesma em sua procura. E o que ela procura? O impossível que a preserva, uma vez que “é o impossível que é sua tarefa, e ela própria só se realiza então através de uma busca infinita, pois é o próprio da origem ser sempre velada por aquilo de que ela é a origem” (BLANCHOT, 1968, p. 318). A busca infinita pela origem de uma linguagem sempre inacabada, e também sempre recomeçada. A origem da obra de arte é sempre seu eterno recomeço, constantemente procurada e nunca encontrada. É desta forma que Blanchot confere existência à obra, é desta forma que a obra se realiza.

Barthes pensará a questão da obra e a morte do autor por outros caminhos. Tanto o pensamento de Blanchot quanto de Barthes estão ligados à crise da representação, à descrença na humanidade depois de passar por duas sangrentas guerras no século XIX. Mas, embora próximo de Blanchot, Barthes, em “*La mort de l’auteur*”, nos trouxe desdobramentos diferentes.

Barthes (2012, p. 57) identifica a escritura com o neutro, como um composto e oblíquo que foge do sujeito, “o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”. Ao colocar o sujeito para fora da linguagem, Barthes também acompanha Blanchot ao entender o autor não é nem a origem da palavra e, por isso, o escritor é dissociado de qualquer identidade e levado a um gesto de inscrição e não expressão. Mais do que isso, Barthes traça um campo sem origem ou, pelo menos, se podemos falar em uma origem, é a própria linguagem que questiona sua origem. Esse entendimento de uma obra para longe da representação, longe de uma inscrição de registro, ou mesmo, de uma verificação, acarreta que o sentido da obra não pode ser dado nem por um especialista (crítico ou psicólogo) e, claramente, muito menos reside no autor, mas a obra é agora “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2012, p. 62). Barthes exclui, desta forma, qualquer possibilidade de originalidade (traço tão característico da genialidade romântica): “um escritor pode apenas imitar um gesto anterior, jamais original” (BARTHES, 2012, p. 62).

Instaura-se, para Barthes, a diferença entre “autor” e “escriptor”. A primeira noção já nos é conhecida, aquela proprietário de uma ideia, como também detentor do sentido da obra. O segundo é apenas a figura já destituída de si, de seus humores, paixões ou impressões, e se ele realiza algo, como um livro, isso não significa que ele impõe um significado último, como no autor, mas apenas agrupa, desagrupa, repete. O escriptor somente pode percorrer o espaço da escritura, nunca lhe conferir sentido e, por isso, Barthes (2012, p. 63) entende que a “escritura é múltipla, como efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*”. Soma-se à diferença de autor e escritor, outra: obra e texto.

Em seu artigo de 1971, “*De l'œuvre au texte*”, Barthes levanta algumas características de diferenciações que definem o texto em oposição à obra. Esta é substancial e sua existência fenomenal (é o livro material, que ocupa um espaço na biblioteca), representa as coisas no mundo, bem como se restringe as regras de enunciação através da *δόξα* (que Barthes entende com opinião corrente, constitutiva das nossas sociedades); fecha-se em seu significado, subordinando-se ou à filologia, que dá seu significado aparente, ou à hermenêutica, que lhe esclarece seu significado secreto através de uma determinada interpretação (marxista, psicanalítica, estruturalista, etc.); a obra não perturba a racionalidade estabelecida, ao contrário, a mantém; ela é tomada num processo de filiação de um autor e do mundo, o autor é reputado como o pai e proprietário da obra e o mundo, para invertermos Wittgenstein, é o limite da própria obra e, em vista disso, ela é compreendida como orgânica. A obra habitualmente é objeto de consumo, e o leitor, nesse sentido, ao ler a obra, apenas a consome (mera *μίμησις* passiva que transborda num tédio da leitura), sendo que o crítico dá sentido a ela. Assim, o prazer que o leitor tem em ler uma obra sempre será um prazer reduzido a esse consumo, isto é, ao ler, o leitor não reescreve a linguagem, mas a macula. Isso acarreta num triste distanciamento entre leitor e obra.

Opostamente, o texto não é computável, mas é um campo metodológico cuja existência sempre se remete à linguagem. É por isso que o texto não mostra a realidade, mas é o movimento constitutivo de uma travessia, o devir da linguagem mesma. A este aspecto, engloba-se a subversão do texto, sendo inclassificável, atravessando diversas áreas do conhecimento sem ser fiel a nenhuma (o texto é paradoxo). Logo, o texto não é decifrável ou significável, mas é abertura contínua do significante ou recuo infinito do significado. Como diz Barthes, o significante do texto não é a primeira parte do sentido, mas sim seu *depois*, seu sentido sempre além de si mesmo, que remete à ideia de jogo,

sobre o modo metonímico de associações em rede. Por isso a natureza do texto é completamente simbólica, ficcional, descentralizada e sem fechamento (texto plural que introduz uma disseminação de sentido). Longe de se filiar a um autor, Barthes entende o texto como sem origem, uma “citação sem aspas”, sem a inscrição do pai. Perdendo a referencialidade do autor, o texto rompe com a barreira que o separava do leitor, diminuindo assim a distância entre a escritura e a leitura, tornando a leitura não meramente passiva, como na obra, mas completamente ativa (o leitor adentra-se no jogo da leitura, tornando-se um co-autor). Essa relação entre o texto e o leitor gera o gozo da indissociação, da relação que permite sempre o leitor reescrever o texto. E, por fim, o texto participa de uma utopia social, colocando-se antes da história, o texto é democrático: o texto cumpre as relações de linguagem em que nenhuma leva vantagem sobre a outra (circularidade da linguagem).

Diante dessas características, não é difícil de aproximar o escriptor do texto, ou melhor, sendo o texto sempre abertura e sendo o escriptor alguém que jamais confere sentido ao texto, qual o verdadeiro lugar da escritura? Naquele que a lê. Barthes desloca o sentido da obra do autor e dos críticos para o leitor. Este, ao ler um livro, agrupa – a seu modo particular – a multiplicidade dispersa de palavras num sentido que lhe torna próprio (vários leitores, vários sentidos). Barthes (2012, p. 64) acrescenta que “a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino”, uma vez que o leitor – um homem sem história, sem biologia e sem psicologia, ou seja, qualquer um – devolve à escritura seu destino. Segundo Barthes (2012, p. 64), “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor”. Ao colocar que a obra se realiza em seu destino (no leitor) e não em sua origem (na exigência própria da obra), Barthes afasta-se de Blanchot, que pressupõe a existência da obra na sua infinita busca da linguagem sempre inacabada porque sempre recomeçada.

Podemos supor que Barthes opera uma transformação da crítica no próprio exercício do pensamento. E, nesse sentido, a tentativa de ser crítico é lograda em favor da própria espontaneidade do pensamento, daquele que lê um texto. Acrescentamos que, sob esta perspectiva, o crítico clássico – aquele que detinha o monopólio sobre a linguagem – nada mais é do que um leitor que nega a possibilidade de outros leitores (sempre levando em consideração que, para Barthes, cada leitor abre novas portas para o texto). O crítico, ao tentar impor um fim à palavra (explicar, ensinar o que é dito), acredita colocar uma explicação irreversível sobre a verdade do texto, quando muito, esboça uma informação incontestável que nenhum leitor deveria contestar, ao contrário,

sempre se guiar. Mas o fato é que o crítico, por mais que queira o monopólio do sentido sobre uma obra, está infalivelmente diante da potência da linguagem, que se abre com cada um que se coloca a ler.

3.3.3 A função autor

Embora Foucault (cf. 2001, I, p. 820) compartilhe de um questionamento em comum com os de Blanchot e Barthes (“que importa quem fala, alguém disse: que importa quem fala”), encontramos, em “*Qu’est-ce qu’un auteur?*”, uma preocupação mais diagnóstica sobre o tema da morte do autor do que propriamente (como em Barthes e Blanchot) uma tentativa de formulação (ou constatação) dessa morte que, como vimos, se inicia com Mallarmé. Com isso queremos dizer que Foucault está a problematizar a forma como seus contemporâneos – principalmente a crítica literária – absorveram essa temática e, ao mesmo tempo, como não absorveram completamente o *modus operandi* desse lugar vazio deixado pelo autor.

Em *L’archéologie du savoir*, texto publicado no mesmo ano em que pronunciou sua conferência sobre o autor, Foucault opõe-se às análises históricas clássicas, ao realizar, primeiramente, um trabalho negativo cujo resultado é de afastar as noções que alimentam o tema da continuidade: a noção de tradição; noção de influência; noções de desenvolvimento e de evolução; noções de mentalidade e espírito. Tais noções entrelaçam-se e sintetizam aquilo que podemos entender por continuidade (das ideias, da história, das coisas). Esse afastamento é importante (para o arqueólogo do saber), uma vez que, do ponto de vista da autoria, negar as análises históricas contínuas impõe também o desaparecimento do autor. Para esclarecermos isso, basta entendermos que na primeira noção, a análise histórica oferece uma temporalidade singular para um conjunto de fenômenos, tomadas como sucessivos e idênticos. Uma das características da tradição é retroceder as diferenças a um ponto em comum, à origem. É por isso que, para Foucault (1969, p. 31-32), qualquer novidade pode ser “isolada sobre um fundo de permanência, e transferir o mérito à originalidade, ao gênio, à decisão própria dos indivíduos”. Não é insignificante Foucault relacionar as análises históricas da continuidade à noção de gênio, uma vez que esta reduziria o poder criador a um indivíduo ligado ao conjunto (ou seja, analisável dentro de uma perspectiva linear). A este, acrescenta-se a noção de influência, que aproxima, através do tempo, fenômenos

através da semelhança e da repetição; a noção de evolução, que reagrupa acontecimentos dispersos a partir de um único princípio organizador, bem como esboça sua unidade futura; e, por fim, as noções de espírito, presentes na dialética, que permite estabelecer entre fenômenos de uma determinada época, através de um jogo de espelhos e de semelhanças, o princípio de uma unidade, o *Volksgeist* de Hegel.

Ao distinguir da leitura arqueológica as filosofias do sujeito, Foucault aponta como estas operam basicamente a partir das seguintes características: tratam o discurso como um bem – finito, limitado, desejável, útil – com regras de aparecimento e condições de apropriação e utilização; seu objeto histórico é revestido pelo tema histórico-transcendental que desloca a exterioridade (existência material e contingente) para a interioridade (essencial e que proporciona sentido aos objetos). Por conseguinte, se estabelecem as unidades discursivas que dão formas, validades, valores, limites, como, por exemplo, ao livro ou à obra: a unidade material do livro que marca, em si mesma, um espaço determinado por um certo número de signos (seu começo e seu fim) e seu valor econômico; unidade da obra que atribui um certo número de textos a um autor.

A problemática instaura-se, uma vez que Foucault (1969, p. 34) entende o livro como um “nó em rede”, isto é, “está tomado num interno sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases”, impondo-se uma dificuldade quando interrogado sobre sua unidade: esta sempre relativa e variável, já que o livro se constrói a partir de um complexo campo de discursos. Por sua vez, a obra traz uma problemática maior, já que, tradicionalmente, uma obra é a soma de textos que podem ser denotados pelo signo de um nome próprio. Mas essa unidade abre-se para uma série de dificuldades: a obra de um autor é tudo o que ele escreveu ou disse (seus rascunhos, anotações, rasuras, correções, cartas, projetos, conversas relatadas por amigos)²⁸⁵ ou limita-se aos seus textos publicados? A dificuldade de se estabelecer os limites da obra é tão problemática quanto a individualidade do autor.

Destarte, para Foucault, desde Mallarmé, por mais que se fale do desaparecimento do autor, este ainda está submetido a um “bloqueio transcendental” e,

²⁸⁵ Foucault (2001, I, p. 822) mostra essa dificuldade quando se questiona, por exemplo, a pretensão de se publicar as obras de Nietzsche e, ao mesmo tempo, traçar os limites do que se pretende publicar: “É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse ‘tudo’? Tudo que o próprio Nietzsche publicou, é claro. Os rascunhos de sua obra? Evidentemente. Os projetos de aforismos? Sim. Igualmente as rasuras, as notas sob a caderneta? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não obra? Mas, por que não? E isso infinitamente”.

por isso, é necessário libertar-se das noções de expressão (do pensamento, da experiência, da imaginação, da inconsciência do autor e de suas determinações históricas) e localizar o espaço deixado vago por esse desaparecimento, fazer aparecer as funções livres dessa desapareição, com toda a profundidade que a morte de Deus e do homem significam.

Por isso, o nome do autor não é, como comumente se estabelece, um nome próprio ordinário que se remete a um indivíduo empírico, cuja individualidade é preciso captar ou decifrar a partir do texto, mas uma função que

está ligada ao um sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e do mesmo modo sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; não reconduz puramente e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2001, I, p. 831-832).

Nessa perspectiva, o autor empírico pouco importa, mas sim o discurso que é enunciado por meio dele. A materialidade do discurso (da qual a obra e o livro constituem instrumentos e ferramentas) sobrepõe-se àquele que fala. É por isso que quando nos voltamos à questão que Barthes, Blanchot e Foucault se colocaram (o que importa quem fala?), encontramos como resposta: a própria linguagem. A função-autor, tal como Foucault a pensa, impõe um afastamento das teorias tradicionais de obra e livro e o autor não é um indivíduo cuja consciência pode ser reconstruída pela psicologia e inserida na mentalidade dos povos, é a linguagem que dá forma ao autor e impõe, no próprio espaço da linguagem, um ser que se afasta do sujeito psicológico, ao apresentar uma dispersão do sujeito, cuja diversidade de funções e posições constitui a função-autor. Sobre isso, Candiotti (cf. 2010, p. 43) nos lembra de que Foucault, na segunda metade do século XX, havia identificado que a cena intelectual francesa da época tinha se convertido em presa da mídia, o que significa dizer que a verdade e a importância das ideias estavam submetidas à personalidade daquele que as enunciava. Também vítima desse fenômeno, Foucault quis escapar dessa identidade cristalizada e sempre *a priori* a todo discurso. É nesse sentido que podemos entender suas palavras finais na “introdução” de *L'archéologie du savoir*, quando escreve que “vários, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto” (FOUCAULT, 1969, p. 28) e esperar uma certa regularidade do discurso que leva o nome de um autor seria, seguramente,

retirar a liberdade da escrita e fincar uma unidade entre o autor empírico e a obra, como tão bem determina a crítica literária e psicopatológica.

3.3.4 A morte do gênio

Foucault (1969, p. 37), ainda em sua crítica às análises das continuidades históricas, escreve que “é preciso renunciar a todos esses temas que têm por função garantir a infinita continuidade do discurso e sua secreta presença em si no jogo de uma ausência sempre reconduzida”, a saber, é preciso compreender o discurso no momento de seu acontecimento, no instante em que ele aparece e na dispersão temporal que lhe permite ser repetido, conhecido, esquecido, transformado, até mesmo escondido nas páginas de um livro. E, por isso, “não é preciso retornar o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância” (FOUCAULT, 1969, p. 37). Deste modo, Foucault concebe que a enunciação nunca se refere a um sujeito psicossomático que pode ser encontrado em determinado momento da história e que seria possível, a partir de uma análise (psicológica, biológica, histórica, social), de conferir sentido a essa enunciação. Ao contrário, o filósofo concebe o enunciado “não como uma estrutura [...]; [mas] como uma função de existência” (FOUCAULT, 1969, p. 115). Ou seja, o enunciado não é algo que podemos determinar critérios estruturais de unidade, com propriedades reais definidas, porém pura existência, na medida em que a linguagem é dotada de lugar.

Se, do ponto de vista histórico, é preciso tomar o discurso no momento de sua irrupção, ao aproximarmos essa observação da crítica literária, também significa dizer que o rompimento com a origem e o trato no jogo da instância suscita o apagamento do autor no texto: é necessário tratar o texto em seu próprio ser, e não numa regressão infinita (que liga a obra ao que não é a obra) que viria a desvendar seu segredo. Barthes bem percebeu isso, embora, de forma diferente de Blanchot e Foucault, colocou sobre o leitor a própria possibilidade da obra. Blanchot, mais próximo a Mallarmé, não encontrou na origem a consciência de um autor, mas na própria linguagem que se desdobra sobre si mesmo: origem sempre recomeçada. Foucault, por sua vez, viu na obra uma complexidade que a própria crítica contemporânea estava longe de apreender e, mais do que isso, ao pensar a nova configuração do pensamento contemporâneo, a partir de sua arqueologia, desfez o elo entre verdade e sujeito constituído. O discurso

está longe de trazer a verdade (ideal, metafísica, essencial) das coisas ou do sujeito, apaga o sujeito ao suscitar o discurso enquanto acontecimento (fazendo parte de um processo histórico, mesmo que transgressivo em relação à própria história) ou, em outras palavras, a função-autor só se realiza no texto no momento em que cinde e se distancia do indivíduo que o escreveu.

A crítica que busca a origem do texto nas condições existenciais e psicológicas do indivíduo empírico é substituída por uma metalinguagem cujo sujeito está sempre em silêncio. Nesse ponto de vista, rompe-se, decididamente, com a ideia de genialidade, por uma dupla dessacralidade: do texto literário e do autor genial.

Esse movimento de dessacralização do texto e do gênio afasta-se das análises convencionais que ligam o sujeito empírico como origem do texto e que lhe dá sentido e, ao mesmo tempo, esvaziam a carga psicologizante das análises biográficas que buscam, nas vivências dos indivíduos, explicações e sentidos para o texto. Compreende-se, agora, a multiplicidade do texto, em suas variadas relações que suscitam “eus” dispersos, fora de qualquer identidade ou, nas palavras de Barthes, a palavra plural. Nesse sentido, as preocupações tão caras às críticas literárias e psicopatológicas do século XIX até meados do século XX perdem a razão de ser (embora ainda insistam em implicar a obra ao autor), uma vez que o homem que fala do discurso é indiferente. E, por isso também, rompe-se agora com a divinização da noção de gênio, já que não existe mais o indivíduo que nasce dotado de uma espetacular capacidade que a natureza (ou Deus) lhe concedeu, para transmitir suas belezas através desse escolhido. Agora a linguagem se desdobra em si mesma e, no momento em que se afirma que “pouco importa quem fala”, junto com o afastamento do autor, é a morte do gênio que também se instaura.

Por isso, para nós, é indissociável que, ao afastar o autor do texto, provoca-se, conseqüentemente, a apagamento do gênio, que lhe dava origem graças ao seu talento inato, ou à sua conexão direta com a natureza ou com os deuses ou sua inspiração mágica que ultrapassa a dos homens e capta, sob a superficialidade do mundo, a nova configuração profunda das coisas. Para entendermos melhor essa segunda morte, retomemos brevemente algumas considerações sobre o gênio.

Hegel afirma, em seus *Vorlesungen über die Ästhetik*, que no fim do século XVIII surgiu, na Alemanha, “o período do gênio”, que foi instituído pelas primeiras produções poéticas de Goethe e Schiller. Assim nascia uma *estética do gênio*, que tinha como principal característica o rompimento com as ordens classicistas de arte: em suas

primeiras obras, Goethe e Schiller “partiram do zero ao pôr de lado todas as regras que na época eram fabricadas e ao agir intencionalmente contra elas, no que também ultrapassaram amplamente outras” (HEGEL, 2001, I, p. 49).²⁸⁶ Com o afastamento do modelo clássico, a noção de gênio começa a ganhar grande notoriedade, principalmente pela busca romântica da liberdade de criação artística.

Como esclarece Pedro Duarte (2011), as modernas teorias do gênio partiram da ideia “de uma possessão divina e de loucura”, como encontramos no *Φαῖδρος* de Platão, onde a inspiração vale mais para o poeta do que sua habilidade. A inspiração tornou-se, então, a marca do gênio, desde o movimento pré-romântico *Sturm und Drang*. F. M. Klinger – que por conta de sua peça homônima deu nome ao movimento – “deslocou a fonte dessa inspiração, que passou a ser situada menos nos deuses do que na subjetividade humana como expressão natural da criação na arte e na vida” (DUARTE, 2011, p. 71), mas sempre se remetendo a uma prevalência dos instintos emocionais dos artistas sobre sua consciência reflexiva.²⁸⁷

Goethe, em sua obra de juventude *Die Leiden des Jungen Werthers* [*Os sofrimentos do jovem Werther*], exaltava a sensibilidade e exigia a singularidade do gênio na conduta da vida em geral, opondo a vida do trabalho, regrada e útil, em oposição à vida enamorada, talentosa, genial, artística.²⁸⁸ Desta forma, desde seu início, o gênio moderno foi pensando como uma alternativa à estética clássica e à sociedade regrada, buscando superar as regras objetivas e normativas da sociedade por uma

²⁸⁶ Período pré-romântico, que Hegel (2001, I, p. 50) lançou duras críticas: “os primeiros produtos de Goethe e de Schiller são de uma tal imaturidade, até mesmo de uma crueza e barbaridade, que chegam a assustar”. Embora considere os dois poetas, na idade madura, os primeiros que deram à Alemanha verdadeiras obras poéticas, assim como fez Homero pela Grécia. Isso porque, para Hegel, a problemática do conceito de gênio se concentra na obscuridade da criação (tomada, segundo o filósofo, pela inconsciência), em vez de considerar o artista com gênio como alguém essencialmente reflexivo frente sua produção e que trabalha arduamente para realizar uma obra.

²⁸⁷ Hegel (2001, I, p. 49) ironicamente critica a aliança entre genialidade e sentimentalismo, e como essa relação estava filiada a perda da consciência através da embriaguez: “considera-se que o gênio é neste estado em parte inflamado por um objeto, em parte pode colocar-se neste estado voluntariamente, sem esquecer o bom serviço da garrava de champanhe”. E foi justamente Goethe (2014, p. 68) que escreveu que “os homens que realizam alguma coisa grande” sempre “foram declarados ébrios ou dementes”.

²⁸⁸ Goethe (2014, p. 27) escreve: “um coração juvenil pende inteira e unicamente de uma moça, passa a seu lado todas as horas do dia, oferece-lhe todas as suas forças, tudo o que possui para lhe deixar claro a todo instante que se entregou a ela por inteiro. E eis que vem um filisteu, um homem de boa posição, com cargo público, e lhe diz: ‘Meu bom rapaz! Isso de amar é próprio do homem; porém tendes de amar como homem! Dividi bem o vosso tempo, dedicando parte dele ao trabalho, e as horas de folga à vossa namorada. Calculai vossa fortuna e, com o que sobrar depois de atendidas vossas necessidades, não vos proíbo de dar a ela de vez em quando, mas não com muita frequência – talvez no aniversário e no dia do seu santo –, um presentinho...’ Se o nosso rapaz seguir esses conselhos, se tornará uma pessoa bastante útil, e eu até mesmo o recomendaria a qualquer príncipe, a fim de lhe dar um emprego em sua chancelaria; mas quanto ao amor, adeus... E se for artista, adeus talento. Ó meus amigos! Por que é que a torrente do gênio transborda tão poucas vezes e tão poucas vezes chega a ferver, em encrespadas ondas, sacudindo vossas almas letárgicas?”

genuína natureza interior subjetiva (que Hegel tanto criticou). A volta à natureza, por esse ângulo, é justamente a possibilidade de se desprender da tradição e dos valores estabelecidos para poder liberar a singularidade espontânea do indivíduo em sua originalidade.

Se, no pré-romantismo, a força do gênio artístico era atribuída à espontaneidade criativa que brotava do coração e da natureza (como o jovem Goethe ou Herder), com o romantismo, o gênio não se limita somente a essa potência subjetiva. Uma das mais importantes reflexões filosóficas sobre o gênio na modernidade se deu com Kant, em sua *Kritik der urteilkraft*, que determinou o modelo como os primeiros românticos pensaram a genialidade.²⁸⁹

Kant estabeleceu uma conexão direta entre a obra e o gênio, que pode ser observada quando o filósofo define o gênio como dotado de talento – ou o dom natural (*Naturgabe*) – “gênio é a inata disposição do ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte” (KANT, 2012/2015, §46). Assim, para o autor, a natureza, por meio do talento do gênio, confere à arte sua forma. A obra de arte não pode ser deduzida de qualquer regra *a priori*, uma vez que as suas regras devem se originar pela própria natureza do sujeito genial: “visto que sem uma regra que o anteceda um produto jamais pode chamar-se arte, assim a natureza do sujeito tem de dar a regra à arte, isto é, a arte bela é possível somente como produto do gênio” (KANT, 2012/2015, §46).

Desta forma, por mais que a obra de arte pressuponha regras, estas são representadas, na obra de gênio, pela primeira vez como possíveis. O gênio, para Kant, pode assim ser definido: (1) pela originalidade, que é suscitada pelo talento – e não pela habilidade – que produz algo que não fornece nenhuma regra determinada e, nesse sentido, a obra de arte, como obra de um gênio, é original porque é distinta de todas as outras; (2) pelo afastamento da imitação, uma vez que a obra de gênio não copia a realidade, mas inaugura formas e padrões que servem de modelos para aos outros; (3) o próprio gênio não consegue explicar como as ideais para a obra se encontram nele; (4) uma vez que a natureza, através do gênio, prescreve a regra para a obra de arte bela e não ele. Estas habilidades do gênio “não se deixam comunicar”, uma vez que foram concedidas pela natureza, e “morre com ele, até que a natureza em contrapartida dote igualmente um outro” (KANT, 2012/2015, §47). Como observa Suzuki (1998, p. 39), ao contrário da ciência, “não há na arte um acúmulo, um progresso, porque o segredo de

²⁸⁹ O que, para nós, justifica sua escolha nesse momento.

sua técnica surge e desaparece com o gênio”. Ou seja, o gênio dá regra à arte, mas não pode transmiti-la, uma vez que ele próprio não sabe como essas ideias se encontram nele. É por isso que o produto do gênio, para Kant, não pode ser imitado (já que ele não é ensinado), mas, no máximo, pode servir de inspiração para outro gênio despertar o sentimento de sua própria originalidade.

Ainda segundo Suzuki (1998, p. 41), Kant, na terceira crítica, registra um caráter fortuito daquilo que desperta a reflexão estética, e isso deve ser entendido não como um ocasionalismo, mas como uma

tentativa de ressaltar a própria autonomia do Juízo, diante da qual as coisas mesmas perdem todo o interesse teórico ou prático. Aqui é impróprio falar de impressão, de afecção, de *Wirkung* do objeto sobre os sentidos (como na estética transcendental, com todas as consequências aporéticas que isso implica) de estímulo patológico ou de interesse moral, já que o juízo reflexionante é completamente “indiferente à existência do objeto”.

Embora Kant utilize-se da teoria crítica para afastar-se do modelo ontológico, a forma como o filósofo concebeu a noção de gênio, como fundamento natural da criação poética, oportunizou as reflexões românticas sobre a origem da obra de arte. A maneira como os românticos desenvolvem o gênio remete-se, assim como em Kant, à criação que se afasta da *μίμησις*, bem como potência natural inata e singular de cada artista que origina a obra. Evidencia-se, no gênio kantiano, que no processo de criação do gênio, o artista é apenas um meio para a própria natureza manifestar-se, e não o artista em si. Por esse motivo, embora o artista de gênio seja dotado de uma incontestável singularidade, é-se inadequado fazer um psicologismo do mesmo.²⁹⁰

Essa breve digressão sobre o gênio em Kant é apenas para ilustrar²⁹¹ a forma como a subjetividade consciente de um eu unitário é esvaziada no homem de gênio. Poderíamos mesmo supor que, a partir de Kant, o sujeito, em sua singularidade genial, já estava ausente na obra, uma vez que o que se manifestava, por meio dele, seria a própria natureza. Embora essa perspectiva sobre a genialidade seja completamente oposta àquela da psiquiatria, isso não foi suficiente para Foucault – ou mesmo Blanchot ou Barthes – resgatar o conceito de gênio como uma alternativa crítica à psiquiatria. Na

²⁹⁰ E com isso pressupomos que toda a psiquiatria da degenerescência reconceitualizou a noção de genialidade romântica, principalmente quando a tomou no nível da autoria.

²⁹¹ Não quiséssemos refazer aqui uma arqueologia do gênio, simplesmente trazer uma noção geral para reflexão. Sobre alguns estudos mais detidos sobre a noção de gênio no romantismo, é incontestável o livro já citado de Márcio Suzuki, *O gênio romântico*, como também o livro de Pedro Duarte, *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Somam-se a estes, o sétimo capítulo do livro *Die philosophie der aufklärung [A filosofia do iluminismo]* de Cassirer, “Os problemas fundamentais da estética”.

verdade, por mais que possamos fazer algumas aproximações entre as noções de genialidade (como em Kant) e com a tese do desaparecimento do autor, isso não é suficiente para reabilitar o autor, principalmente por dois motivos: o gênio em Kant (e nos românticos) ainda pressupõe um indivíduo com uma carga transcendental, que se liga misticamente à natureza a partir de uma aptidão inata e, por essa razão, a noção de genialidade sempre traz uma sacralidade de seu autor e do texto que escreveu, colocando-se assim num espaço assimétrico com os demais indivíduos que não poderiam ser gênios e – segundo motivo – é inconcebível para Foucault fazer um tratado filosófico sobre a arte e seus valores (como o belo, a harmonia, sua composição etc.), visto que isso acarretaria novamente – tal como já nos alertou Hegel – em resumir a arte à cultura da reflexão e, nesse sentido, submeter a arte ao outro que não é arte e a obra a um outro que não é obra. Desta forma, afastar-se do indivíduo psicológico também significa afastar-se da entidade genial e, nesse sentido, a morte do homem ainda é uma extensão da morte de Deus.

Diante disso, fica claro que o movimento de dessubjetivação do sujeito está longe de ser um retorno às teorias sobre a genialidade, que poderiam se ligar – seja pela natureza (ou pelo divino) ou pela linguagem – com a ideia de que não é o autor quem fala. Muito mais correto é afirmar que existe uma separação fundamental entre as teorias do gênio, tal como se elaboram no século XVIII, com a ideia da dessubjetivação do autor. Isso porque, acreditamos, por mais que ambas as reflexões tendam a se afastar da unidade do sujeito, as teorias sobre o gênio implicam a sacralidade desse mesmo sujeito, tornando-o excepcional e distinto dos demais. Ou seja, nos tratados sobre a genialidade, como em Kant, por mais que o artista seja um mediador entre a obra materializada e a natureza que se expressa e impõe a regra, justamente por isso, o sujeito é tomado como um material rico de investigação. Não à toa, tem-se, a partir disso, uma série de tratados estéticos filosóficos tentando conceitualizar a genialidade. Num sentido bem diferente, as contemporâneas reflexões sobre a morte do autor desautorizam pensar essa relação entre a obra e o sujeito pelo simples fato que não importa quem anuncia, mas sim a existência da própria linguagem, seu lugar de direito.

É por isso que, tanto em Kant quanto nos românticos alemães, a originalidade sempre está ligada – como etimologicamente já se verifica – à origem do gênio, uma vez que determinado indivíduo, dotado de qualidades específicas e muitas vezes sobre-humanas, ganha o *status* da singularidade. Sem dúvidas, esse *status* oportunizou colocar o artista genial em evidência, já que escapava das linhas normais da humanidade, ao

ponto de a psiquiatria começar a se interessar por essa entidade tão diferente, tão singular, aproximando-a da loucura. E se essa aproximação pode ser considerada superficial – como pode ser observada em nosso capítulo anterior –, ela foi essencial para a psiquiatria, que subverteu a ideia de genialidade ao conjugá-la com a autoria. Isto permitiu à ciência médica buscar no autor a origem da obra e lhe conferir seu “sentido” nas estáveis cadeias da racionalidade e, por isso, dessacralizar o gênio ao impor-lhe o império da razão.²⁹² Desta forma, o gênio passa de uma ontologia para uma antropologia: de uma manifestação da própria natureza, como em Kant, para o pressuposto de uma unidade identitária do indivíduo (que o gênio subverte e, por isso, louco), como na ciência psiquiátrica.

Desses dois tipos de abordagem, Foucault, Blanchot e Barthes se distanciam. Não se trata, agora, de resgatar o gênio perdido, trata-se de resgatar um sentido outro de autoria, subvertendo suas bases, seus fios condutores, e instaurar – no que compete à arte – a impossibilidade de um tratado sobre um artista, gravitando na própria linguagem que ganha sua espessura em sua própria existência. Ao abandonar o sujeito transcendental e ao subverter o sujeito psicológico, a reflexão sobre a estética volta-se, com toda sua força, para a obra em sua complexidade, em sua imensurável apreensão, no próprio regime de sua existência. A partir de Mallarmé, é o ser da linguagem que se coloca em questão e quando as ondas vêm apagar a face do homem, não é mais para dizer que não existe artista, mas que autor não é mais aquele sujeito psicologizável e nem aquele sujeito transcendental. O que interessa à arte é esse momento em que ela se realiza e realiza seu autor enquanto função.

3.3.5 A ausência de obra

A antiga relação entre genialidade e loucura não mais vigora. A existência de uma ciência muito presente para desqualificar a genialidade tornou a ideia de gênio – enquanto potência criadora – anacrônica e, mais do que isso, não seria o caso de reabilitá-la sobre uma nova roupagem, principalmente pelo deslocamento de foco do sujeito criador para a obra enquanto linguagem. Ao focalizar a problemática estética na obra de arte e não mais no sujeito criador, os três pensadores impuseram uma

²⁹² No momento em que a ciência psiquiátrica conjuga a genialidade à autoria, tem-se toda a dessacralização do gênio, isto é, não mais o gênio é o fruto da natureza ou da divindade, mas da própria doença que suscita suas obras transgressivas-patológicas.

dessacralidade do artista, retirando-o da ordem transcendental [negativa] que ainda pairava sobre ele.

Embora não se pronuncie a morte do autor, essa perspectiva, em certo sentido, já se encontra em *Histoire de la folie*, de 1961. Foucault, ao partir da ideia marginal de fazer uma história dos limites,²⁹³ percebeu que a loucura passou por profundas transformações históricas e, modernamente, falar da loucura impõe, sobre o indivíduo, não uma libertação, mas um enclausuramento em sua própria incapacidade. Do ponto de vista iluminista, tal como encontramos a partir da filosofia kantiana, afirmar que um sujeito é acometido de loucura significa estabelecer que ele está afastado de sua autonomia, uma vez que esta adviria da razão e, por isso, precisa de um tutor (o psiquiatra) para lhe conduzir novamente à sua liberdade: o louco, sem razão, fica constantemente sob a tutela da razão.

Importante observar que Foucault abre seu último capítulo de *Histoire de la folie*, “*le cercle anthropologique*”, problematizando a noção de liberdade do louco. Para o filósofo, não se trata, nesse final do século XVIII, de uma liberação dos loucos, mas de uma objetivação do conceito de sua liberdade: “a liberdade que Pinel e Tuke impuseram ao louco fechou-o em uma certa verdade da loucura à qual ele não pode escapar a não ser passivamente, se é libertado de sua loucura” (FOUCAULT, 1972, p. 534). Sob a perspectiva psiquiátrica, a loucura não mais carrega a verdade do mundo (como na experiência trágica), porém indica apenas o relacionamento do homem com sua verdade. A loucura revela a verdade do homem negativamente, isto é, se o homem arrisca-se na loucura, perde-a completamente. Agora a loucura não trata mais do não-ser, do vazio, mas se remete ao próprio ser do homem no momento em que retendo a verdade do homem na loucura, afasta-o de sua verdade ao torná-lo alienado.

Entretanto, se é a partir do jogo dialético que podemos modernamente conceber a problemática antropológica entre o homem, sua verdade e sua loucura, Foucault alerta que, mesmo assim, a loucura sustentou a linguagem antropológica que visa seus poderes de inquietação: a linguagem problematiza a verdade do homem e a perda dessa verdade e, portanto, a verdade da verdade. Ora, se a loucura, durante a época clássica, pertencia às regiões do silêncio e do nada diante da razão,²⁹⁴ através de Goya e Sade, no final de

²⁹³ Uma história dos limites, “desses gestos obscuros, necessariamente esquecidos logo que concluídos, pelos quais uma cultura rejeita algo que será para ela o Exterior” (FOUCAULT, 2001, I, p. 189).

²⁹⁴ Foucault (1972, p. 535) alerta que a loucura clássica, em si mesma, era coisa muda: “não existe, na idade clássica, literatura da loucura, no sentido em que não há para a loucura uma linguagem autônoma, um possibilidade para que ela pudesse ter sobre si uma linguagem que fosse verdadeira. Reconhecia-se a

século XVIII, a linguagem da loucura recompôs-se através de gritos e furores. A desrazão tornou-se, através desses dois autores, poder de aniquilação, destruição, ou mais precisamente, “a loucura tornou-se, no homem, possibilidade de abolir o homem e o mundo” (FOUCAULT, 1972, p. 551). Novamente, a loucura adquire o poder de expressão *na forma de obra*, que ultrapassa, por sua violência, a razão, o mundo, o homem e as promessas da dialética.

A obra desses autores, nesse final de século XVIII, dá sinais de seu poder constrangedor e de sua capacidade mortífera. Se quase durante toda a época clássica a relação da loucura e da obra era sempre limitada (uma limitava a outra), a partir da Sade e Goya e, posteriormente, em Nietzsche, Van Gogh e Artaud, Foucault compreendeu que a loucura pertencerá à própria obra – afastada do mundo e do homem social, as obras de loucura não versam sobre a razão do mundo, não buscam o sentido das obras, nem a relação entre o mundo real e os artistas; ao contrário, não existe acomodação entre loucura e obra, apenas confronto que impõe um jogo perigoso entre a vida e a morte. Na verdade, a “fórmula” foucaultiana parte do seguinte paradoxo: a loucura é ausência de obra, uma vez que obra e loucura se excluem mutuamente. Para adentrarmos nesse paradoxo, teríamos que levantar as mesmas problematizações sugeridas por Peter Pál Pelbart (1989, p. 175):

a forma maior de expressão da loucura, numa época em que ela foi sequestrada por inteiro pela ‘ciência’ psiquiátrica, é precisamente a obra – que ela, no entanto, arruína. Por que a loucura, para expressar a ruína, precisaria justamente da obra, que é seu contrário? Por que a loucura, que implica a ausência de obra, necessita da obra para manifestar-se? Mero jogo de contrastes?

Embora as problematizações sejam as mesmas, as saídas podem tomar caminhos diferentes. Pelbart, acertadamente, afirma que *Histoire de la folie* seria uma arqueologia articulada em dois planos distintos: o da loucura e o da desrazão.²⁹⁵ O autor compreende que, no livro de Foucault, houve um hiato entre a loucura e a desrazão que, ao longo dos acontecimentos históricos, foi se diluindo, ao ponto de convergirem numa indiferenciação: a desrazão é capturada pela loucura. Essa captura, o autor dá o nome

linguagem secreta do delírio; faziam-se, sobre ela, discursos verdadeiros. Mas ela não tinha o poder de operar por si mesma, por um direito originário e por sua própria virtude, a síntese de sua linguagem e de sua verdade. Sua verdade só poderia ser envolvida em um discurso que lhe permanecia exterior. Mas quê, ‘são loucos’... Descartes, no movimento pelo qual chega à verdade, torna impossível o lirismo da desrazão”.

²⁹⁵ Posição certamente inspirada pelo título original do livro: *Folie et déraison. Histoire de la folie à l’âge classique*.

“clausura do fora”, isto é, uma vez a desrazão submetida à loucura, a única forma de manifestação da desrazão é a própria loucura. Enclausurada à loucura, a desrazão não consegue romper a máscara já colocada pela loucura, embora faça tentativas pela violência e exacerbação. Com a chegada da modernidade, não é de se estranhar – principalmente com o advento da psiquiatria, com suas práticas e saberes de exclusão – que ao Fora foi reservado, quase que exclusivamente, o espaço dessa linguagem que é linguagem de loucura. Ao tentar libertar-se dessa linguagem da loucura – que a apreende e ao mesmo tempo a torna possível –, a desrazão se expressa pela loucura, levando-a ao extremo. É sob essa configuração, segundo Pelbart, que também se estabelece a relação entre obra e ausência de obra: a ausência de obra fechada na obra (forma de expressão que a confinou), manifesta-se através da obra levando-a ao limite, que garante a ruína da própria obra. Por isso que, para o autor *Da clausura do fora ao fora da clausura*, o lugar de origem da ausência de obra é o Fora que, confinado à obra, utiliza-a para arruiná-la, embora nunca consiga apagar suas marcas.

Sem dúvida, essa tese de inspiração blanchotiana merece um pouco mais de atenção. Voltemos a Foucault, para aprofundá-la: a percepção clássica compreende a internação como medida econômica e precaução social e, sob estas duas justificativas, todo o mundo da desrazão se situou no espaço fechado do asilo: pobres, bêbados, prostitutas, criminosos, sodomitas, entre outros. O fato é que, por essa mesma percepção, a loucura foi incorporada no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se a um grupo. As regras clássicas de significações atribuídas à pobreza, ao trabalho, aos valores éticos, levou a loucura ao mundo da desrazão e, por conseguinte, ao seu silêncio. Então, num primeiro momento, é a loucura que foi capturada pelo mundo da desrazão, e não seu contrário.

Se, para Foucault (1972, p. 106), através dos modernos conhecimentos científico e médico, “a loucura repousa implicitamente sobre a constituição anterior de uma experiência ética da desrazão”, não é menos verdade que, depois de Pinel e Hegel, é impossível atribuir à loucura e a todos os desarrazoados as mesmas configurações. Por mais que possamos considerar a internação psiquiátrica como um prolongamento do Hospital Geral do século XVIII, ainda assim, a loucura (que estava submetida ao mundo da desrazão e, por isso, aos mesmos critérios), participava da decisão ética em uma estrutura binária, tal como encontramos em Descartes, que colocou a loucura como própria impossibilidade de pensamento e o contrário de razão: a loucura, assim como todo desarrazoado, estava Fora, porque escolheu sua condição distante da razão, sendo

erro e falta. Essa oposição abrupta, que comporta uma escolha ética, colocou a desrazão como o Fora e, por isso, silenciou-a: por ser Fora, foi silenciado dentro do asilo. Com o início da psiquiatria, as coisas se passaram de forma diferente: a loucura não mais integra o mundo da desrazão, mas da própria razão. É a famosa fórmula hegeliana que ganha eco na ciência psiquiátrica: “a loucura é contradição da razão ainda presente”. Ora, se isso é verdade, o círculo antropológico afasta-se da estrutura binária para impor a estrutura dialética, segundo os quais se relacionam o homem, sua verdade e sua loucura.

Nesse momento, a loucura é absorvida para Dentro, e se ainda é possível falar em desrazão, é só diante dessa nova configuração. Com isso, queremos dizer que aqueles indivíduos que eram tomados como desarrazoados foram também absorvidos pela percepção moderna, nomeados agora de marginais e, embora em consonância com a loucura, ainda guardam suas diferenças. Descobriu-se que a pobreza gera riqueza, que o criminoso, disciplinado, pode trabalhar, que é possível regenerar o bêbado, assim como é possível curar o louco. O mundo da desrazão entra na ordem da razão e, portanto, deixa de ser não-ser (pelo menos em sua configuração plena, tal como definida por Foucault em *Histoire de la folie*). Marginalizados, estes indivíduos podem viver a vida inteira nessa condição, entretanto, potencialmente ou virtualmente, eles podem se inserir positivamente na ordem social; todavia, para o louco, reserva-se outra história.

Foucault afirma que, em meados do século XVIII, começa, quase que repentinamente, a abertura de uma série de casas destinadas exclusivamente a receber somente os loucos, isto é, antes mesmo dos Asilos comportarem dentro de si um estatuto médico, o louco já foi colocado a uma distância da desrazão: “a loucura não rompeu o círculo do internamento, mas ela se descolou e tomou lentamente suas distâncias. [...] a loucura encontrou uma pátria que lhe é própria” (FOUCAULT, 1972, p. 406-407). Foucault chama a atenção que esse acontecimento foi essencial (de isolar a loucura e torná-la autônoma em relação à desrazão que se encontravam, até então, confusamente misturada), mas devido às estruturas permanecerem as mesmas, foi pouco perceptível para a época. Com essa separação, a desrazão moldou gradualmente uma face homogênea, enquanto a loucura, objeto de percepção, teve, cada vez mais, suas categorias multiplicadas. Isso significa dizer que os loucos não são só mais diferentes em relação aos outros, numa percepção imediata, mas são diferentes entre si, através de uma percepção mais aprofundada. Não foi a desrazão que ficou subordinada à loucura, mas a loucura que se multiplicou em sua própria especificidade.

Assim, separada em sua multiplicidade, a loucura começa a adquirir uma linguagem que lhe é própria. Se ela encontra seu lugar, é porque foi antes afastada, e se se multiplicam seu rosto, não foi por uma atenção que a aproximou, mas inicialmente por uma indiferença que a isolou. O acontecimento que separa a loucura da desrazão dá-se no próprio interior da desrazão:

Pois se se percebe, no século XVIII, que há entre os internos, entre os libertinos, os devassos, as crianças pródigas, homens cuja desordem é de uma outra natureza e de uma inquietude irreduzível, é a esses internos, justamente, que devemos tal consciência. São eles os primeiros que protestam, e com mais violência. Ministros, tenentes de polícia, magistrados, são importunados pelas mesmas reclamações, incansavelmente repetidas, intermináveis: um escreve a Maurepas e se indigna de ser “confundido com o louco entre os quais há furiosos, de modo que a todo instante me arrisco de receber perigosos insultos” (FOUCAULT, 1972, p. 418).

Para Foucault, na medida em que se avança pelo século XVIII, a loucura se torna cada vez mais a obsessão dos internos. Isso quer dizer que a primeira separação não se dá por um olhar médico e filantrópico, mas no próprio interior do mundo da desrazão. O louco não foi o primeiro e nem a vítima mais inocente do internamento, entretanto, é o mais representativo símbolo do motivo pelo qual se interna. O louco passa então a representar o que há de pior no internamento, a própria essência do internar. Começa-se, para o autor de *Histoire de la folie*, a polêmica pela qual se misturam loucos e pessoas que raciocinam.

Soma-se a essa polêmica, as graves crises econômicas que assolaram, principalmente, a França e a Inglaterra, nos últimos 50 anos do século XVIII. Faltando mão-de-obra para o trabalho, a consciência sobre a desrazão começa a mudar: a pobreza não pertencia mais à esfera do erro e da falta, mas agora poderia ser integrada no próprio regime econômico através de uma reabilitação moral. Com a nascente indústria, percebe-se que aqueles indivíduos que estavam reclusos, poderiam trabalhar e gerar riquezas. A indigência, então, torna-se elemento indispensável para o Estado, para seu progresso econômico. Assim, a velha estrutura do internamento, que acreditou que acabaria com a miséria enclausurando a pobreza, entra em falência e surge, a partir de então, um remédio: recolocar essa população apta de enclausurados no circuito da produção, para ocuparem lugares onde a mão-de-obra é escassa.

Mas para definir quem está ou não apto ao trabalho, o critério é somente um: a doença. O doente não pode trabalhar, ele não é útil, nem de forma potencial, para a riqueza. O fato é que, nessa nova configuração, o único indivíduo que será tomado em

sua impossibilidade de trabalho será, sem nenhuma dúvida, o louco. Isto leva Foucault (1972, p. 439) a afirmar que “tudo o que outrora envolvia a loucura se deteriora: o círculo da miséria e o da desrazão se desfaz um do outro”. A miséria será absorvida como um problema econômico, enquanto a desrazão anuncia-se em suas figuras da imaginação. Todavia, para Foucault (1972, p. 439), no final do século XVIII, “é a própria loucura, ainda condenada à velha terra de exclusão”, que será agora confrontada com os problemas da doença. É desta forma que encerram a loucura numa solidão, que ainda a mantém isolada daquela confusa comunidade de internamento (os desarrazoados) e a restringe a uma zona neutra e vazia. Nota-se que a loucura adquire aqui sua liberdade, uma vez que se encontra individualizada daquele mundo tão uniforme que era o da desrazão: “deixada sozinha e separada de seus antigos parentescos, entre os muros degradados do internamento, a loucura torna-se problema – colocando questões que jamais havia formulado” (FOUCAULT, 1972, p. 440). Isolada, separada do mundo da desrazão, da miséria, do erro, não é difícil chegarmos à sua psiquiatrização.

Assim, a loucura mostrou-se ao saber médico, porque antes foi detentora de uma linguagem própria que lhe conferia sua especificidade no próprio mundo da desrazão. É muito arriscado afirmar que, a partir século XIX, ela não guarda mais uma ligação com esse mundo, mas seria estranho, pelo caminho percorrido, afirmar que ela capturou a desrazão. Logicamente, ainda há trocas, mas o fato de a loucura adquirir uma certa autonomia, de ainda se encontrar figurada na despreziosidade de sua doença, conferiu-lhe um caráter, ao mesmo tempo, negativo e positivo: negativo, pois a psiquiatria a submeteu toda sua expressão ao domínio da doença; positivo, porque para conseguirmos fugir do círculo da razão, temos que passar pela loucura. Sob este último aspecto que temos que entender as palavras de Nietzsche (2000, prólogo, §4), quando diz que no longo caminho para se chegar à certeza e à saúde, “não se pode dispensar a própria doença como meio e anzol para o conhecimento” e, em Artaud (2004, p. 1441), depois de se interrogar o que seria “um verdadeiro alienado”, responde-nos que “é um homem que preferiu tornar-se louco, no sentido em que socialmente entendemos, do que confiscar uma certa ideia superior de honra humana”, para não se tornar cúmplices dessa mesma sociedade que estrangula em seus asilos aqueles que ela sente como um perigo.

Diante do exposto, o possível paradoxo toma então seu motivo de ser: loucura e obra jogam o jogo da vida e da morte. A loucura leva ao limite a possibilidade de obra,

ao ponto de aniquilá-la, ao ponto de tornar a obra exatamente *ausência de obra*, tudo aquilo que a obra não é. Seria oportuno lembrar que se, para Hegel, a obra representa o *Volksgeist*, ou para a psiquiatria, que espelha a interior identidade, a ausência de obra não é nem a síntese do mundo nem o reflexo da alma, mas a presença da ausência do homem e do mundo. A loucura é esse momento de decisão em que a obra deixa de ser obra para contestar radicalmente o mundo e o homem, em sua estrutura representacional e identitária. A loucura interrompe o curso do mundo e a razoabilidade do homem para colocar em questão tanto o mundo quanto o homem:

Para a loucura, uma obra que aparentemente é devorada pelo mundo, aí revelando seu não sentido e transfigurando-se apenas nos traços patológicos, no fundo engaja nela o tempo do mundo, domina-o e o conduz; pela loucura que o interrompe, uma obra abre um vazio, um tempo de silêncio, uma questão sem resposta, ela provoca um dilaceramento sem reconciliação onde o mundo é obrigado a interrogar-se (FOUCAULT, 1972, p. 556).

Depois da loucura, a obra já não é a mesma, pois ela abre-se para a subversão daquela obra representacional que expressava o ideal e a síntese de mundo: a obra, nesse sentido, é sempre a presença da ausência de obra. Também já não é obra de um sujeito, pois não espelha a interioridade do artista, mas, ao contrário, na exigência do próprio processo de criação da obra, ela coloca em questão a própria identidade daquele que a elabora, suas verdades e seu mundo, ao ponto de aniquilar o artista no momento mesmo em que está a se realizar enquanto (não) obra. Não existe autor que antecede a obra, pelo simples fato que a loucura é impossibilidade de qualquer individualidade formada. A obra, enquanto ausência de obra, é denúncia de um mundo fechado em suas verdades e de um sujeito constituído em sua unidade e, por isso, toda a *ausência de obra* é profanadora: profana o próprio tempo com seu silêncio de obra. Pela mediação da loucura, é o mundo que se torna culpado aos olhos da obra, e não a loucura que é culpada pela obra, como aos olhos da psiquiatria.

Com isso queremos dizer que Foucault, quando chega ao final de sua tese, parece nos mostrar uma alternativa, uma saída, ao sugerir que a literatura e a arte acolheram essa experiência-limite, habilitando-a, em sua marginalidade (como parece sugerir toda a experiência estética moderna), uma relação com a cultura que a rejeita. É nesse contexto que Foucault afirma que a loucura é ruptura absoluta da obra. Como a própria palavra sugere, obra remete-se a trabalho, a produção, a comunicação, a estrutura, a construção. A obra nada mais é, em sua forma institucionalizada, do que a

materialização do trabalho. Assim, quando Foucault traz em seu texto a inexplorada noção de ausência de obra,²⁹⁶ ela é assimilada a nomes como Nietzsche, Artaud, Van Gogh e Lautréamont e, desta forma, nos é inevitável não a colocarmos sob um paradoxo: ausência de obra que produz obra, mas obra que se caracteriza pelo trabalho que visa à destruição do próprio trabalho, à desconstrução da linguagem, da palavra, do quadro ou, para usarmos o termo de Blanchot, *désœuvrement*. Ainda podemos acrescentar que ausência de obra pode ser entendida como o grito contra os mais de 50 anos da psiquiatria da degenerescência que não se cansou em reduzir a obra do artista à doença do autor, limitando a criação estética a um raso vocabulário psicológico.

Como já apontamos, em sua dimensão dialética, a noção de obra era composta tanto por transcendentalidade quanto por comunicação. Transcendentalidade, uma vez que a obra referia-se aos ideais de uma sociedade ou de um povo e, comunicação, já que essas ideias deveriam ser reconhecidas por todos ou, como o próprio Hegel sugeriu, todo o espectador deveria se reconhecer na obra do artista. A ausência de obra opera justamente por um movimento para fora, nos limites desse jogo que compõe a obra e a linguagem. Com isso, não se quebra só a obra em sua tradicional visão hegeliana, mas romântica também, uma vez que não podemos mais falar nem em artista escolhido pela natureza, nem em sua subjetividade inata que representaria a verdadeira ordem da natureza.

Assim é que o artista, renunciando aos modelos estéticos, pôde adentrar-se a essa marginalidade que o aproximou da loucura. Entretanto, no momento em que o artista, pelo saber médico, é aproximado da loucura, ao mesmo tempo a arte, já em sua marginalidade que configura sua própria existência, abraça a loucura. A velha relação entre desrazão e loucura retorna, mas não por uma imposição de fora, e sim por uma deliberação de dentro: aquilo que, no século XVIII separou a loucura da desrazão – o perigo que a loucura representava para a desrazão no espaço fechado do internamento –, agora, as une. A figura marginal do artista encontra na loucura a oportunidade de uma nova expressão e de sua própria transformação.

Ora, parece que Foucault, em sua *Histoire de la folie*, está a nos dizer exatamente isso: o que se abre – nessa reciprocidade entre o louco e o artista e entre o

²⁹⁶ Como escreve Didier Eribon (1990, p. 121), sobre a banca de doutorado de Foucault, Gouhier, presidente do júri, concluiu sua argumentação afirmando não entender a definição da loucura como ausência de obra, ao passo que, segundo Eribon, Foucault teria admitido a validade dessa observação, pois “um pouco tempo mais tarde escreve um artigo” para explicar a noção: “La folie, l’absence d’œuvre”.

artista e o louco – são dois novos olhares carregados de moralidade: o médico e o estético. Não aceitando esse novo relacionamento, o primeiro, coloca a loucura num jogo dialético onde sua liberdade estaria em restituir sua verdade. O louco, no jogo antropológico, apenas ganharia sua verdade, no momento mesmo em que apagasse sua verdade de loucura. No segundo, a loucura, acolhida pela arte, reconhece-se nessa relação, uma vez que fazer arte é se remeter invariavelmente a esse jogo da desrazão. Desrazão que é exterioridade, fora da norma, fora da estrutura, fora da cultura e, inversamente, fora que se volta para dentro, como crítico da estrutura num momento de ultrapassagem, crítico da norma num momento de destruição, crítico da cultura num momento de transgressão.

Enclausurado dentro do asilo, ou mesmo vagando pelas ruas, o artista é a possibilidade de expressão diante do discurso psiquiátrico, que o enquadrado na categoria geral de doença mental. O artista louco encontra sua liberdade na própria ultrapassagem de sua existência: completamente louco, afasta-se das sínteses sociais que lhe garantiriam a liberdade do homem de razão, o artista impõe-se nessa marginalidade que a aproxima da loucura, sua grande fonte de inspiração – a loucura é alternativa crítica diante da razão, sua possibilidade de existência outra.

3.3.6 A *filosofia como experiência estética*

Objeto de conhecimento e tema de reconhecimento: a loucura nunca será obra, ela é a destruição de tudo o que se entende por obra; no plano estético filosófico, ela é a destruição de tudo o que se entende por obra. Estas frases são homônimas perfeitas. Para a psiquiatria, a obra transgressiva sempre será matéria patológica, objeto de sua reflexão e na qual ela, a psiquiatria, detém a verdade da obra; para uma *filosofia como experiência estética*, a obra transgressiva sempre é abertura, uma companheira de pensar, que nos permite fugir dos limites impostos pelas cadeias mais consolidadas da razão. Não se coloca, na *filosofia como experiência estética*, a obra à frente do olhar analista, como objeto de reflexão, tal como encontramos, por exemplo, na filosofia estética de Baumgarten, Kant ou Hegel (que buscaram realizar uma ciência sobre a arte). Não se dedicam mais tratados filosóficos para demonstrar o que é uma obra bela ou de valor ou quais os caminhos que o artista necessariamente tem que percorrer para elaborar uma obra de arte bela – o tempo de Aristóteles e de Platão passou. Essas

preocupações não têm sentido para Foucault ou Blanchot, ao contrário, eles colocam a obra de arte como uma aliada, apropriam-se dela, ao ponto de subvertê-la em seu próprio registro e, então, elaborarem seu próprio pensamento. Em outras palavras, quando Foucault se utiliza de autores como Artaud, Nietzsche, Van Gogh, Roussel, não é pra lhes conferir sentido, mas porque encontra neles aliados para pensar diferente; o mesmo se passa com o pensamento de Blanchot e suas inúmeras referências literárias.

No tempo de Foucault e no tempo de Blanchot, não se trata mais de fazer tratados filosóficos para determinar textos literários, nem ler o pensamento do autor para encontrar a verdade escondida por trás das palavras, mas de utilizá-los na aventura do pensamento. Não à toa, *Les mots et le choses* “tem seu lugar de nascimento num texto de Borges. No riso que, com sua leitura, abala todas as familiaridades do pensamento” (FOUCAULT, 1966, p. 7). Foucault, no prefácio desse livro, não deixa de confessar seu profundo mal-estar que acompanha esse riso, uma vez que sua leitura sobre a enciclopédia chinesa de Borges²⁹⁷ denuncia que toda a linguagem, tal como a concebemos, pode ser arruinada, que os códigos fundamentais da uma cultura – códigos que tornam possível nossa linguagem, seus valores, suas trocas, seus esquemas perceptivos, suas hierarquias, suas práticas, enfim, toda a ordem que oferece às coisas sua lei interior – podem ser contestadas desde seus fundamentos (heterotopias).

E como perderíamos imaginar que a partir do texto de Borges, ao causar esse profundo mal-estar que “desestabiliza todas as superfícies ordenadas e todos os planos que acalmam, para nós, a multiplicidade dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro” (FOUCAULT, 1966, p. 7), conduziria Foucault, através de sua análise arqueológica, buscar essa região “mediana” – entre o olhar codificado e o conhecimento reflexivo – onde se instaura toda a possibilidade da ordem, essa região anterior a todas as palavras, a todas as percepções, a todos os gestos, ou seja, região arcaica, como um *a priori* de todo o saber positivo, e que permite todo esse saber? Como poderíamos imaginar que a leitura da enciclopédia chinesa levaria Foucault a investigar a *épistémè* onde nosso conhecimento ganha suas condições de possibilidades?

²⁹⁷ Enciclopédia citada por Borges (2007, p. 124; ou in. FOUCAULT, 1966, p. 7), em *El idioma analítico de John Wilkins*, onde lemos que “os animais se dividem em a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereis, f) fabulosos, g) cachorros soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam feito loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pêlo de camelo, l) *et cetara*, m) que acabaram de quebrar o jarrao, n) que de longe parecem moscas”.

E o quão afastados estão a tese geral de *Les mots et les choses* com a da que nos traz *El idioma analítico de John Wilkins*? Que secreta união os aproxima senão numa relação estética, que ao mesmo tempo se tocam e se afastam, sem qualquer compromisso exegético ou analítico de um texto para com o outro? Não seria essa uma dimensão filosófica não tradicional, que se utilizaria da literatura como forma não literária, mas sem por isso limitar a literatura, ao contrário, dar-lhe ainda uma maior extensão? Todas essas questões, transformadas em afirmações, dão-nos a dimensão de uma separação que não foi sentida por Derrida, no momento em que colocou no mesmo nível – só que inversamente – um Blanchot e um Foucault ao lado de um Laplanche e um Jaspers, que nomeou os primeiros como críticos, e os outros, os clínicos. Não há oposição entre Blanchot e Jaspers e entre Foucault e Laplanche, pelo simples fato que não se chega, por caminhos diferentes, à mesma finalidade. Assim, matar o autor não seria um caminho para se chegar à verdade secreta da obra, de limitar-lhe o sentido, no momento em que não mais a liga com o indivíduo psicossomático. Não seria apagar toda e qualquer psicologia com o intuito de alcançar, no plano da linguagem, a exemplificação do texto. Seria mais exato afirmar que, antes de reduzir o texto a um exemplo, o que Foucault e Blanchot fazem, quando se orientam por determinados pensamentos artísticos, é expandi-los, dirigindo-se para longe daquilo que um crítico faria, limitá-los. É conferir-lhes impossível irreduzibilidade e tomá-los como amigos do pensamento, sem jamais um reduzir o outro, sem jamais um exemplificar o outro. A linguagem artística – e não seu autor – torna-se delirante pelo simples fato de que nenhum crítico poderá limitá-la, por mais que toda uma cultura trabalhe para isso. Por certo, Foucault – para ficarmos só em um nome nesse momento, embora pudéssemos estender a outros – utiliza-se de Nietzsche, Artaud, Borges, Roussel em seus escritos, mas nunca como um exegeta, nunca como um hermeneuta, mas como aliados para pensar seu próprio pensamento. Podemos ainda dizer que a literatura, para Foucault, dá-lhe a oportunidade de pensar o impossível, que no encontro com esse pensamento outro, exótico – sempre exótico porque outro –, apresenta-se o limite de seu próprio pensamento e, por essa brecha, sua ultrapassagem para aquilo que nos era impossível pensar.²⁹⁸ É por isso que importa tão pouco, nesse sentido, quem fala.

²⁹⁸ Embora nossa perspectiva possa ser aproximada daquela de Deleuze e Guattari, elas guardam suas diferenças. A primeira é que, para nós, não se trata de repetir diferentemente, ou seja, não se trata de apropriar-se de um conceito de um autor e torcê-lo em nosso próprio pensamento para fazer surgir o diferente. A questão que nos coloca aqui é que não é a repetição do diferente, pelo simples fato que nunca se repete a fonte consultada (mesmo que diferentemente). Trata-se, antes, de uma ligação cujo texto abre

3.4 CONSIDERAÇÕES AO TERCEIRO CAPÍTULO: NOS LIMITES DA DIALÉTICA

A *filosofia como experiência estética* compreendeu a arte como uma aliada, afastando-se das categorias que, historicamente, pensaram-na como um objeto de reflexão. É desta forma que os pensamentos de Blanchot e de Foucault afastam-se dos tratados estético-filosóficos que, em nossa tradição, tentaram conceitualizar a arte, determinar seus limites, definir sua finalidade, instituir os caminhos para se alcançar a beleza, precisar a forma em que deve ou não operar e, finalmente, como em Hegel, estipular o momento de sua substituição por uma ciência sobre a arte, dando ensejo, desta forma, ao fim da *experiência artística*. Esta abordagem final favoreceu uma desmoralização da arte e a colocou como um novo objeto a ser traduzido (pelo saber psiquiátrico), já que se encontrava apenas como objeto da reflexão, como também declarou Hegel. Desde então, nossa cultura creditou à arte sua falência, a colocou sob o olhar de um saber que lhe retirou todo vitalismo, encontrando, neste, apenas doença.

Todavia, bravamente a experiência estética resistiu, aceitou sua nova condição, como vimos em Baudelaire, e, tomando para si a miséria de uma época, denunciou-a. A arte se estabelece, a partir de então, como uma eminente força crítica, porque ela se torna alternativa ao cômodo discurso da razão. Este, por sua vez, colou-a novamente ao lado da loucura, jogando-a no descrédito com o propósito de atenuar sua força. Este objetivo só atingiu parcialmente seu êxito, pois junto com a depreciação da arte – com sua psiquiatrização – adveio o fascínio. Blanchot e Foucault são testemunhas, em nossa contemporaneidade, da percepção de que a ligação entre arte e loucura não se resume ao discurso psicopatológico, bem como não se limita ao discurso crítico, ao contrário, rompem com aquela tradicional tentativa psiquiátrica de resumir a obra à doença de seu autor e se distanciam da investida filosófica que visa colocar, sobre a arte, a reflexão que determina seu sentido e sua atribuição final.

questões que o próprio texto não colocou e que, de certa forma, interessa mais àquele que lê do que àquele que escreveu. Não se repete, mas se intui a partir do texto e, entre eles (entre a fonte consultada e o novo texto escrito) sempre guardará uma relação subterrânea que muitas vezes foge à sua citação direta. Esta operação acarreta, indubitavelmente, um esvanecimento das fronteiras que determinam que esse é um texto filosófico e esse é um texto estético, pois um se alimenta do outro e traçam, desta forma, uma ligação – secreta ou não – que os separa ao mesmo tempo em que os une. Mas, o mais importante, é que eles, mesmo assim, guardam suas diferenças (entre um texto literário e um texto filosófico, por exemplo), e, no caso de Foucault, é o que chamamos de uma *filosofia como experiência estética*.

Se relacionarmos esses dois autores ao percurso histórico que percorremos, e confrontá-los agora com a origem de nosso problema (do fim da arte pela dialética hegeliana), veremos que ambos não são somente críticos das análises psicopatológicas sobre o artista, mas também da dialética de Hegel que, como mostramos, impôs à arte sua impossibilidade de ser a partir da modernidade. Podemos encontrar em Blanchot uma completa subversão da dialética hegeliana, sem por isso excluí-la como forma de pensamento e, por sua vez, em Foucault uma grande aversão, desde sua *Histoire de la folie*.²⁹⁹

Sobre a afirmação hegeliana de que “a arte é, para nós, coisa do passado”, Blanchot escreve que este é um juízo que deve ser refletido e não pode ser considerado refutado pelo simples fato de que, depois desta afirmação, viu-se surgir consideráveis obras na área literária, nas artes plásticas, na música. Não passa despercebido para Blanchot que, no momento em que Hegel falava, Goethe vivia e, sob o nome de romantismo, as artes no Ocidente teriam recebido uma nova vitalidade. O que queria, então, dizer Hegel? Segundo Blanchot (1968, p. 286), ele quis dizer que “a partir do dia em que o absoluto se tornou, conscientemente, trabalho da história, a arte não foi mais capaz de satisfazer a necessidade do absoluto: relegada em nós, perdeu sua realidade e necessidade; tudo o que tinha autenticamente de verdadeiro e vivo pertence agora ao mundo e ao trabalho real no mundo”.

Relegada em nossa representação, Blanchot entende que Hegel tomou a arte apenas como “gozo estético”, “prazer” e “divertimento de uma intimidade reduzida

²⁹⁹ Nada mais natural do que pensar a relação desses autores com o pensamento hegeliano. Como sabemos, a recepção de Hegel na França, no período pós-primeira guerra, deve-se, principalmente, por autores como Jean Wahl (o primeiro responsável pela recepção de Hegel na França, com sua publicação, em 1929, do livro *Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*.), Alexandre Koyré (que ministrou cursos sobre o pensamento religiosos de Hegel e também escreveu vários artigos. Um ano após a publicação do livro de Wahl, Koyré escreveu-lhe um elogio em “*Rapport sur l'état des études hégéliennes en France*”. Somam-se a este, “*Note sur la langue et la terminologie hégéliennes*”, de 1931, e “*Hegel à Iéna dans Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses*”, 1934. Esses três artigos integram seu livro, publicado em 1961, *Études d'histoire de la pensée philosophique*), Alexandre Kojève (Depois de Koyré deixar seu cargo na École des Hautes Études em 1933, Kojève o substituiu, quando ministrou seus famosos seminários, entre os anos de 1933 e 1939, sobre a *Phänomenologie des Geistes*, posteriormente reunidas e publicadas por Raymond Queneau, sob o título *Introduction à la lecture de Hegel*) e Jean Hyppolite (que assistiu aos cursos de Kojève, e também ficou conhecido por seus trabalhos sobre Hegel e, principalmente, por ser o primeiro a traduzir *Phänomenologie des Geistes* para o francês. Com vários trabalhos sobre o pensamento hegeliano, destacam-se *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, em 1946, sua *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, de 1944, e *Logique et Existence : essai sur la logique de Hegel*, de 1953). Graças ao legado desses autores – através de aulas, publicações e traduções de Hegel – que se estabelece uma tradição do pensamento hegeliano que terá grande impacto no pensamento francês (desde sua completa aceitação, até sua aversão), respaldando em importantes intelectuais franceses, como, para lembrarmos apenas alguns, Bataille, Sartre, Lacan, Blanchot, Deleuze, Foucault, Derrida.

unicamente a ela”. Todavia, lembrando-se de René Char, o autor de *L'espace littéraire* afirma que é justamente em nós que a arte tenta reconquistar sua soberania. Essa soberania, como encontramos na genialidade romântica, é o movimento do Eu artístico para seu próprio interior – e, nesse sentido, esse movimento está sempre além das regras comuns, além das leis dos homens, além do trabalho real no mundo –, e, por isso, sendo inútil para o mundo e inútil para si mesma (pelo menos é assim que o mundo a vê), ela se realiza fora da medida de todas as obras (ausência de obra), distante das limitadas tarefas do homem comum, “num movimento sem medida da vida” ou, então, “para o ponto vazio da existência onde aloja sua soberania na recusa e na superabundância da recusa” (BLANCHOT, 1968, p. 287). Assim, opondo-se ao diagnóstico hegeliano, Blanchot afirma que nada há de mais importante do que essa soberania da recusa, que agora é seu próprio dom criador e, nesses termos, a exigência da arte, relegada em nós, em nada se contenta com o prazer mesquinho da felicidade estética, mas, devido a sua soberania, realiza-se sem reservas e sem justificação. Eis o grande perigo: a arte é essa exigência em que pode se realizar sem se justificar. Nada mais estranho ao mundo dos homens, nada mais estranho ao mundo da razão, nada tão distante da tentativa frívola de satisfação do espectador, do que essa exigência da arte:

A arte é esta paixão subjetiva que não quer mais participar do mundo. Aqui, no mundo, reina a subordinação aos fins, à medida, à seriedade, à ordem – aqui a ciência, a técnica, o Estado –, aqui a significação, a certeza dos valores, o Ideal de Bem e do Verdadeiro. A arte é “o mundo revertido”: a insubordinação, a desmedida, a frivolidade, a ignorância, o mal, o absurdo, tudo isso lhe pertence, domínio amplo (BLANCHOT, 1968, p. 289).

O perigo da arte encontra sua periculosidade na inversão, na negação radical, do mundo. A arte se torna a ferramenta crítica sem reservas, lançando duros golpes contra os estabilizadores valores humanos. Desfazendo-se do caminho, ela nos abre novos.

Sem embargo, mesmo discordando nesse aspecto de Hegel, Blanchot, dentro de seu próprio pensamento, não torna inócuo o pensamento hegeliano. Seis anos antes de dar forma de livro ao *L'espace littéraire*, o ensaísta francês havia publicado, em *La part du feu*, seu conhecido ensaio “*La littérature et la droit à la mort*”, texto que parte das reflexões hegelianas e, subvertendo-as, dá forma ao seu próprio pensamento. Partindo da reciprocidade entre obra e escritor – ou seja, o escritor só se torna escritor a partir de sua obra e a obra só se torna obra se escrita por um escritor –, Blanchot afirma que a escrita (uma frase que seja dentro de uma obra) abre-se para uma experiência

desconcertante porque universal: quando os leitores leem a obra (por isso universal, pois todos podem lê-la) e se interessam por ela, este interesse se encontra muito distante daquele que a escreveu e, por isso, o leitor transforma a obra em algo diferente do que era o projeto inicial do escritor. Portanto, se o escritor só existe em sua obra, a obra só existe enquanto realidade pública, estrangeira ao próprio escritor.

Negando a si mesmo e se dirigindo para o universal, a única coisa que o escritor não pode descartar é que, no processo de escrita, está em jogo uma intrínseca relação entre a morte e a liberdade e, por este motivo, Blanchot relaciona o ato da escrita ao ato revolucionário.

Não que o escritor engendre revolução – embora não seja descartada sua influência – não que ele seja um militante – embora possa –, mas, independentemente de ser militante e gerar um ato revolucionário na história, o que o escritor tem em comum com os indivíduos que se põem às ruas, é a busca por uma utópica liberdade absoluta e, nesta busca, o que se evidencia e o que se coloca em jogo é o próprio direito à morte: é se encontrar nesse estado tal que, mesmo que o soberano venha a decapitar, o direito é concedido pelo próprio indivíduo que se jogou à revolução, a uma morte anterior: o indivíduo, ao defender determinada ideia que o ultrapassa, já se encontra morto antes mesmo de sua morte e, o soberano, no ato da decapitação, só tem diante de si um cadáver. Isso significa, em termos blanchotianos, que a morte é a escolha inevitável daquele que se põe a escrever, bem como a escolha deliberada daquele que se colocou a mudar o curso da história. Se a pena capital recaiu sobre Sócrates, foi menos pelo homem que ele foi do que pela revolução que estava a engendrar. O mesmo pode ser dito dos demais. O que interessa frisar, segundo Blanchot, é que o escritor, assim como o revolucionário, no momento em que nega o mundo, no momento em que coloca a história como diante de um vazio, ao agredir o próprio curso da história, torna-se negatividade absoluta em busca de uma liberdade absoluta. Tal fito deve ser consciente tanto pelo revolucionário quanto inevitável para o escritor e, então, ambos se dão o direito à morte, uma vez que eles já pronunciaram suas sentenças, já se encontram no espaço angustiante entre a condenação e a guilhotina.

Blanchot nomeia esse direito à morte como a essência do Terror. O Terror se manifesta, analogamente, na experiência literária, assim como em uma revolução: na Revolução Francesa, “a virtude de Robespierre e o rigor de Saint-Just não são nada mais do que suas existências já suprimidas, a presença antecipada de suas mortes, a decisão de deixar a liberdade se afirmar completamente neles e negar, por seu caráter universal,

a própria realidade de suas vidas. Talvez façam reinar o Terror” (BLANCHOT, 1949, p. 310). Ou seja, completamente inspirado em Hegel, Blanchot acredita que o singular – o indivíduo, o escritor – cede lugar ao universal – à ideia.³⁰⁰ Neste movimento, há a supressão do indivíduo para o surgimento desse ideal universal num processo constante ou, nas palavras de Foucault (2001, I, p. 287), “a linguagem do terror é predestinada a um dispêndio infinito, então, mesmo quando ela se propõe a alcançar apenas um efeito. Ela priva a si própria de todo o repouso possível”.

Para Foucault, infinito e não universal. Esse deslocamento é importante porque mostra a pouca simpatia que nutriu pela dialética hegeliana. Em 1966, no artigo escrito em homenagem à Blanchot,³⁰¹ Foucault (2001, I, p. 549) afirma que a época de Hegel foi o momento em que “a interiorização da lei da história e do mundo nunca foi tão imperiosamente requisitada pela consciência ocidental” e que couberam, inicialmente, a Sade, Hölderlin, depois a Nietzsche e a Blanchot, implementarem a experiência [estética] que se mantém estranha à nossa cultura, porque exterior à interioridade do sujeito. Isto é, no momento em que Hegel ligou o mundo à necessidade de interiorizá-lo, Foucault encontrou na literatura uma alternativa à dialética.

Sobre a linguagem blanchotiana, Foucault (2001, I, p. 551) escreve que ela não faz o uso dialético do negativo, pois “negar dialeticamente é fazer entrar o que se nega na interioridade inquieta do espírito” e, ao contrário, o que Blanchot nega é seu próprio discurso, fazendo-o “passar, sem cessar, para fora de si mesmo, despojando-o a cada instante não somente do que vem a dizer, mas do poder de enunciar”. Essa leitura que Foucault empreende de Blanchot, afastando-o da dialética hegeliana, já havia sido realizada com Bataille. Em 1963, sobre as noções de limite e transgressão bataillianas, Foucault é categórico ao falar que não existe negatividade na transgressão e, por isso, pensar essa relação sob o jogo dialético seria um erro:³⁰²

³⁰⁰ Um pouco mais a frente, Blanchot (1949, p. 310) escreve: “O próprio acontecimento da morte não tem mais importância. No Terror, os indivíduos morrerem é insignificante. ‘É, diz Hegel em uma célebre frase, a morte mais fria, a mais baixa, sem outra significação senão do que cortar uma cabeça de couve ou de engolir um gole de água’”. Para vermos a influência do filósofo alemão aqui, basta visualizarmos as próprias palavras de Hegel (2005, p. 406): “A única obra e ato da liberdade universal são portanto a morte, e sem dúvida uma morte que não tem alcance interior nem preenchimento, pois o que é negado é o ponto não-preenchido, pois o que é negado é o ponto não-preenchido do Si absolutamente livre; é assim a morte mais fria, mais rasteira: sem mais significação do que corta uma cabeça de couve ou beber um gole de água”.

³⁰¹ “*Le pensée du dehors*”.

³⁰² Sobre a relação do limite e da transgressão, o tradutor de Bataille para o português, Fernando Sheibe (*apud* Bataille, 2013, p. 59), afirma que é “inútil insistir no caráter hegeliano dessa operação que corresponde ao momento da dialética expresso pelo verbo alemão intraduzível *aufheben* (superar mantendo)”.

A transgressão não opõe nada a nada, não faz nada deslizar no jogo do escárnio, não procura abalar a solidez dos fundamentos; ela não faz resplandecer o outro lado do espelho para além do invisível do intransponível. Porque ela, justamente, não é violência em um mundo dividido (em um mundo ético), nem triunfo sobre os limites que ela apaga (num mundo dialético ou revolucionário), ela toma, no coração do limite, a medida desmesurada da distância que nela se abre e desenha o traço fulgurante que a faz ser. Nada é negativo na transgressão (FOUCAULT, 2001, I, p. 266).

E, por correspondência, nada é também dialético na literatura. Não podemos esquecer que Nietzsche representa, para o Foucault da década de 60, aquela figura que destituiu o mesclado império da dialética e da verdade antropológica na modernidade.³⁰³ E foi justamente esse império – que Foucault viu Nietzsche queimar – que encontramos na psiquiatria do século XIX, tal como explorada em “*le cercle anthropologique*” (cf. nosso ponto 3.3.5 A ausência de obra), que objetivou o conceito de liberdade da loucura, ao ponto de fechar o louco na verdade negativa em relação ao homem. Foi através do jogo dialético que surgiu, em *Histoire de la folie*, a relação entre o homem, sua verdade e sua loucura; encerrada na objetividade do conceito, coube à própria loucura sustentar sua inquietante linguagem aos ouvidos do homem de razão. A loucura é, por isso, aquela que rompeu com a linguagem, atravessando-a num movimento para Fora, em desconcertantes obras (ausência de obra) em que loucura e arte caminham em comunhão, como em Artaud ou Nerval.

Parece-nos que Foucault, mais do que Blanchot, não estava disposto à dialética. Compreendia-a mesmo com um discurso fácil e pobre, podendo ser aplicada em qualquer lugar, sem o rigor necessário.³⁰⁴ E não seria justamente a dialética, com suas promessas de sínteses morais, que caminhou junto – pelo menos inicialmente – com a psiquiatria, fortalecendo-a filosoficamente, ao ponto da psiquiatria, posteriormente, adquirida a confiança necessária, desprender-se e tomar para si o lugar privilegiado do poder julgador sobre o artista? Num olhar retrospectivo, Hegel optou pela ciência à arte e, ao fazê-lo, oportunizou sobre a arte o critério científico. O século XIX é herdeiro desse gesto primeiro, e tanto Blanchot quanto Foucault, no momento em que se aliaram à arte – para resgatá-la como atividade de pensamento – perceberam-na para além dos

³⁰³ Em *Les mots et les choses*, Foucault (1966, p. 275) escreve foi “Nietzsche que, em todo caso, queimou para nós, e antes mesmo que fôssemos nascidos, as promessas misturadas da dialética e da antropologia”.

³⁰⁴ “Parece-me que a lógica dialética é verdadeiramente muito pobre – de um uso fácil, mas verdadeiramente muito pobre – para quem deseja formular, em termos precisos, significações, descrições e análises de poder” (FOUCAULT, 2001, II, p. 472).

limites da dialética. Esta que esteve tão implicada em nossa cultura, à nossa maneira de pensar, em opor as coisas, impor a contradição, que a literatura só poderia ser um salto para o exterior, para fora do sujeito antropológico e da interioridade do artista: ausência de obra, pois toda a obra dialética quer a representação do espírito de uma cultura, *désœuvrement*, porque não é trabalho, nem mesmo do negativo.

É verdade que autores como Nietzsche, Nerval ou Artaud não partilhavam da saúde mental dos “homens normais”, mas de uma profunda lucidez. Imprevisíveis, tornaram-se perigosos por seus pensamentos transgressivos, subversivos e originais. Por isso, podem ser considerados loucos e, se eles próprios desejaram essa loucura, então cabe à nossa cultura repensá-la fora do registro da contradição, da negação, do mal.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando decretamos, em nossa história, a morte do homem, que acompanha a morte do autor, não podemos deixar ainda de questionar: “o que resta se o sujeito não está mais lá?”. Agamben (2008), sobre o Foucault de 1969, afirma que a preocupação de despsicologizar o autor na neutralidade da pergunta “quem fala?”, somente mais tarde, teria medido todas as consequências que a dessubjetivação e a decomposição do autor poderiam trazer para o próprio sujeito. Para Agamben (2008, p. 144), isso seria inevitável, uma vez que ainda se deve interrogar “o que significa ser sujeito de uma dessubjetivação? Como um sujeito pode dar conta do seu próprio desconcerto?”. Foi em *La vie des hommes infâmes* que o filósofo italiano encontrou a reabilitação do sujeito por parte de Foucault, visto que, este texto, “arranca da noite e do silêncio existências humanas que, do contrário, não teriam deixado nenhum sinal de si”. E como Foucault realizou esta reabilitação? Mostrando que o que se apresenta sob os enunciados não é – como certa história tradicional gostaria – os eventos biográficos de uma história pessoal, todavia, o rastro de outra história; “não a memória de uma existência oprimida, e sim a ardência muda de um *ethos* inmemoriável; não a figura de um sujeito, e sim a desconexão entre o ser vivo e o ser que fala, que assinala o seu lugar vazio” (AGAMBEN, 2008, p. 145). O que se apresenta, então, é uma vida que ganha sua existência na infâmia em que se encontra e um nome que aparece no opróbrio que o cobriu. Algo, nessa infâmia e nesse opróbrio, dá testemunho de uma existência para além da qualquer biografia.

O olhar de Agamben sobre esse momento de Foucault serve, inicialmente, para conduzirmos nossa reflexão sobre o lugar do artista, principalmente depois do advento de sua morte. Devemos encontrar, nesse lugar vazio, a ausência de qualquer sujeito ou ver nesse lugar, ainda que apenas um precário rastro apagado pelas ondas do mar, a existência de um sujeito? Mas qual sujeito? Não seria o caso, aqui, de nos apegarmos no passado, e reabilitarmos o artista romântico, dando-lhe a supremacia que lhe conferiram as teorias estéticas sobre a genialidade? É-nos necessário, mais uma vez, reabilitar o artista, mas sem recairmos na subordinação da obra pelo sujeito ou vice-versa. E o que isso quer dizer?

Em primeiro lugar, é preciso pensar o artista longe das categorias que o colocou como um além-homem. Assim, temos que nos afastar de todas as teorias do gênio que tomam o artista como uma entidade mediadora (entre a natureza e o mundo ou entre os deuses e os homens) e colocá-lo nesse espaço situado pelo artista moderno, desde

Baudelaire, em que a morte de Deus o desviou das categorias transcendentais e imutáveis, para situá-lo no opróbrio do mundo, na lama. Se é verdade, como tentamos mostrar, que o lugar do artista é, *par excellence*, o *entre-lugar*, isso se dá porque a arte abriu, para a vida de artista e para sua obra, esse momento em que se realizam em sua indissociabilidade.

O autêntico espaço estético não se situa nem na obra (reduto da crítica) e nem no artista (reduto da psicopatologia), propriamente falando, mas nesse momento em que vida coincide com a arte³⁰⁵ e, a partir daí, pelo menos virtualmente, oportuniza a obra. Deste ponto de vista, é impossível pensar em uma indiferença (como a questão “que importa quem fala?” pressupõe), como também é impensável uma psicopatologia (uma vez que não existe, do posto de vista psiquiátrico, essa relação clara de uma linguagem que denota a subjetividade de seu autor ou, como na psicanálise, de uma linguagem cifrada que é preciso decifrar). Logicamente, esse momento também se caracteriza pela falência de uma interpretação dialética como fundamento antropológico, já que não existe síntese, nem polos opostos, certo ou errado, bem ou mal, mas a instância indiferencial cujas arte e vida se realizam em seu recrudescimento. Indiferenciadas, a intensidade da vida torna-se um meio refinado de existência da arte e, reciprocamente proporcional, a existência da arte torna-se um meio refinado de exercer a vida.

Estamos muito próximos de pensar aqui o ato de criação, mas afastados de como o compreendeu a história da arte. O artista não é um receptáculo ou um demiurgo em que se vê inspirado quando os dedos dos deuses o toca ou a natureza o chama, para

³⁰⁵ Foucault, em seus cursos intitulados *Le courage de la vérité*, trabalha dois temas centrais: o conceito grego de *parresia*, do dizer verdadeiro, e o cinismo antigo, como expressão do dizer verdadeiro. Partindo dos diálogos platônicos, Foucault entende que a *parresia* se localiza no interior das relações entre sujeito e verdade, através da distinção entre uma “metafísica da alma” e uma “estilista de existência”. Os cínicos foram aqueles que elevaram ao máximo a relação entre dizer a verdade e uma estilística da existência, ficando conhecidos, pela história da filosofia, como marginais, como doutrina menor, pois traziam a marca do escândalo. Em sua aula de 29 de fevereiro de 1984 (como apresentamos em nosso subitem 2.2 “Da contemplação ao perigo da experiência estética”), Foucault aponta alguns momentos posteriores da história da Europa em que o cinismo, a partir do tema da vida como escândalo da verdade, teria “ressurgido” do cinismo antigo. Entre esses momentos, é na arte moderna que o filósofo pensa que a questão do cinismo se torna singularmente importante. A arte moderna, como modo de ser cínico, que relaciona estilo de vida e manifestação da verdade, faz-se de duas maneiras: primeira, pelo aparecimento, no final do século XVIII e no começo do XIX, de um modo de vida eminentemente singular, a vida de artista [*vie artiste*]; segunda, a uma ideia de arte que estabeleça com o real, não uma relação de ornamentação ou de imitação, e sim de desnudamento, desmascaramento, de redução violenta ao elementar da existência. Desta maneira, a arte é capaz dar à existência uma “forma de verdadeira vida”, devido a uma ruptura com a vida ordinária e, ao mesmo tempo, a arte só pode ganhar existência se foi produzida pela “verdadeira vida”. Uma ruptura escandalosa com a vida comum, em continuidade com o princípio cínico de viver escandalosamente. Portanto, em seu último curso no Collège de France, Foucault, em suas pesquisas sobre o cinismo, concebeu a vida inseparável da arte. Tese esta, que se aproxima da nossa, embora não focamos na questão cínica.

manifestar a verdade que lhe foi comunicada ou lhe foi possibilitada. E se os deuses fazem parte da vida, e se a natureza faz parte da vida, e se o mórbido faz parte da vida, é a vida que os requisita para se transformar em obra.

Para compreendermos a arte, temos que nos afastar da ideia de bem cultural (por mais preciosa que esta seja), e compreendê-la como um acontecimento em que toca a vida, tornando-a mais autêntica, pois devolve à vida a potência, à transformação, à contingência, ao ser do não-ser, à criação. Com isso, devemos considerar, com toda a seriedade, quando Nietzsche escreve que “a arte é a mais alta tarefa do homem” e, só pode sê-la porque não é a obra o domínio propriamente poético, apartada do mundo, mas a vida que confere os meios de existência para a obra. Seria muito precário pensar que o artista, enquanto um sujeito, faz uma obra ou a obra, ao apagar o sujeito, ganha sua espessura, sua existência; ao contrário, é a vida que se transborda em obra, uma vida que, libertando-se, expande-se em obra. Uma obra, mesmo que sorrateiramente, sempre se liga ao artista e, por sua vez, este, a todo o tempo, liga-se à obra. Temos mais uma vez que dizer: a obra – concretizada em um quadro, em um livro, etc. – é o transbordamento da vida que se fez arte e da arte que se realizou em uma vida. Agora plasmada, a obra é o corolário de um acontecimento em que vida e arte, no momento em que coincidem, existem diferentemente, de outra maneira. Nesse sentido, é impossível pensar uma obra nos limites estritos de uma estrutural formal, pelo simples fato de que a obra pertence ao espaço da arte e, este, revela-se no momento inapreensível – intransferível, incomunicável, embora transborde em obra –, em que arte e vida se tocam, experimentam, deixando de ser o que eram ao se transformarem.

Mas que momento é esse? É o momento em que a vida se *experimenta* como arte e, por isso, torna-se intensa.

É longa a tradição na filosofia que se utiliza do termo experiência. Lembremos, simplesmente, que Agamben, seguindo o rastro de Benjamin, defende a ideia de que o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência, isto é, foi privado da capacidade de fazer e transmitir experiências. Em “*Erfahrung und Armut*” [“Experiência e a pobreza”] (1933), Benjamin compreendeu que a experiência moderna empobreceu-se, definindo a experiência perdida como aquela que é transmitida entre gerações. Assim, a experiência é o conhecimento acumulado que pode ser transmitido entre gerações, através de histórias, fábulas, provérbios, entre outros. Benjamin (1987, p. 115) atribui a incapacidade de se fazer transmitir experiências às catástrofes da guerra, cujos

Combatentes tinham voltado silenciosos dos campos de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...] Porque mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra nas trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de força de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.

Embora Benjamin atribua a destruição da experiência à guerra, Agamben alerta que não é necessário uma grande catástrofe para essa destruição, uma vez que a vida humana, em sua monótona existência em sociedade, é o suficiente. O autor de *Infanzia e storia* [*Infância e história* (2005)] mostra que a miséria da experiência não nasce com as guerras, mas com a própria existência moderna, no momento em que funda o homem em sua passividade, impossibilitando-o de experiência: “o homem moderno volta para a casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência” (AGAMBEN, 2005, p. 22). Não é que o contemporâneo não traga eventos significativos, mas que a existência se tornou monótona. Aquilo que era tão natural para épocas passadas, em transmitir experiências cotidianas de geração em geração, ocorria justamente pelo ar da autoridade. Agamben compreende que o correlato da experiência não é o conhecimento, mas a autoridade. Antigamente, não se contavam experiências fantásticas, mas experiências cotidianas que eram absorvidas pela autoridade daquele que contava e, diversamente, o que caracteriza a modernidade é a autoridade como fundamento do “inexperienciável” ou, ainda, como escreve Benjamin (1987, p. 118), que não podemos imaginar que os homens modernos “aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna”.

Agamben chama a atenção que um dos projetos fundamentais da ciência moderna foi justamente o de expropriar toda experiência ou, mais especificamente, reduzi-la ao campo do experimento:

A comprovação científica da experiência que se efetua no experimento – permitindo traduzir as impressões sensíveis na exatidão de terminações quantitativas e, assim, prever impressões futuras – responde a esta perda de certeza transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números. Mas, deste modo, a experiência tradicional perdia na realidade todo seu valor (AGAMBEN, 2005, p. 26).

O filósofo italiano argumenta que a partir da ciência moderna, a ideia de uma experiência separada do conhecimento tornou-se tão estranha, que é insustentável pensarmos como em épocas passadas, quando experiência e ciência possuíam cada uma seu próprio lugar. Na busca da certeza, a ciência moderna condena a experiência ao método, ou seja, ao conhecimento, e, com isso, reduz os sujeitos (em suas diversidades) a um único e exclusivo sujeito: o *ego cogito* cartesiano, a consciência. Em outras palavras, a ciência moderna desapropriou cada experiência possível nas cadeias lógicas do método, transferindo a ideia de experiência ao experimento e, conseqüentemente, tornou a experiência estranha aos homens, como já alertara Benjamin.

Todavia, Benjamin, em seu ensaio sobre Baudelaire, compreende o poeta como aquele que fez sua poesia a partir de seu próprio tempo, que aceitou o desafio de tratar sobre a modernidade e elaborou, portanto, seus poemas a partir de *vivências*. É assim que Baudelaire não produz poesia em uma anacronia do passado, mas busca nas *vivências* cotidianas o material para sua lírica. Por isso Benjamin considera que a poesia de Baudelaire se volta para o vazio das vivências nas cidades, que se simbolizam pelos jogos de azar ou a vida ordinária nas fábricas.

Logo na primeira parte de seu texto, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, Benjamin (2015, p. 107) define experiência [*Erfahrung*] como “matéria da tradição, na vida coletiva como na privada. Constitui-se menos a partir de dados isolados rigorosamente fixados na memória, e mais a partir de dados acumulados, muitas vezes não conscientes, que afluem à memória” e, nos interstícios desta definição, podemos afirmar que vivência [*Erlebnis*] se refere justamente a “partir desses dados isolados rigorosamente fixados na memória”. A separação entre a tradição e o acontecimento presente (nova forma de experiência, própria da modernidade) pode caracterizar esse deslocamento no sentido benjaminiano de experiência.

Para dar conta dessa nova experiência da modernidade, as *vivências*, Benjamin retoma Bergson para tentar extrair de seu pensamento a possibilidade de uma filosofia da experiência moderna, em que a relação com o passado esteja garantida pela *durée* no tempo de uma imagem, e não na relação que transcenda a memória individual. Mas Benjamin afasta da interpretação bergsoniana de memória – pois entende que em Bergson “a virada para a presentificação visionária da corrente vital é questão de uma livre escolha” (BENJAMIN, 2015, p. 108) – e filia-se com a ideia de *mémoire involontaire*, de Proust. *À la recherche du temps perdu*, segundo Benjamin, pode ser

entendido como uma tentativa de substituir a *mémoire pure*, de Bergson, que estaria ligada à tutela da inteligência, pela *mémoire involontaire*, única capaz de suportar a experiência na modernidade. A memória involuntária não dependeria da vontade do sujeito e de sua inteligência, mas do acaso de encontramos, em algum objeto, algo que nos desperte para a experiência do passado. Neste sentido, segundo Benjamin, são as *vivências* que estão ligadas à consciência, enquanto a experiência, à memória involuntária.

Para dar continuidade à tese proustiana, Benjamin recorre à Freud, com o intuito de pensar a emergência das memórias involuntárias. Adaptando o problema freudiano ao seu propósito, o filósofo alemão faz uma leitura original de Freud, ligando a memória involuntária de Proust ao inconsciente freudiano (sem nunca, ponderadamente, declará-lo). Citando Freud (*apud* BENJAMIN, 2015, p. 111), Benjamin argumenta que “a tomada de consciência e a permanência de vestígios na memória são inconciliáveis no mesmo sistema” e, por isso, “os resíduos da lembrança são muitas vezes mais intensos e duradouros quando o processo que os deixou nunca chegou ao nível consciente”. Essa retomada de Freud é para mostrar, segundo a perspectiva proustiana, que só se torna parte integrante da memória involuntária aquilo que não foi “vivido” expressamente pela consciência. A vivência como consciência seria o contrário da experiência: não tem pretensão de permanência das lembranças, mas a proteção contra os estímulos. É assim que Benjamin caracteriza a experiência moderna como vivência que não carrega memória, não tem memória em si mesma.

Doravante, Benjamin introduzirá seu conceito de choque (que pode ser aproximado, com doses de subversão, da experiência traumática freudiana). O organismo é dotado de reservas de energias e, em grande medida, deve se preocupar com a proteção dessas energias. A ameaça que vem dessas energias é a do choque. Todavia, quanto mais habitual se tornar essa ameaça dos choques no registro da consciência, menos traumáticos serão seus efeitos. Isso leva Benjamin (2015, p. 113) a pensar que uma vez o choque absorvido pela consciência, “daria ao acontecimento que o provoca o caráter da vivência no sentido mais autêntico”. Assim, o choque se torna, na sociedade moderna, a norma, e coube a Baudelaire, segundo Benjamin, reabilitar o choque na instância poética: o poeta francês foi o emancipador das vivências no momento em que foi consciente de seu tempo e, sua poesia, consciente da realidade.

Analogamente, Agamben compreende que a poesia moderna se funda, justamente, em uma ausência de experiência. E se ainda podemos falar em uma

experiência moderna, é somente sob o nome de experimento, pelo menos é o que fica evidente quando Agamben (2005, p. 52) escreve que “a experiência é, de fato, voltada primeiramente à proteção contra as surpresas, e o produzir-se de um choque [como o faz a poesia de Baudelaire] implica sempre em uma brecha na experiência” e, logo em seguida, acrescenta que “fazer experiência de alguma coisa significa: subtrair-lhe a novidade, neutralizar o seu poder de choque”. A fórmula de Agamben aproxima-se, parcialmente, de Benjamin, pois compreende que a poesia de Baudelaire não é uma conscientização do choque, mas que foi através do choque que o poeta realizou sua poesia, ao abrir uma brecha no experimento.

Assim, Baudelaire se ofereceu, sem nenhuma proteção, ao recebimento dos choques e a poesia moderna, segundo Agamben, transforma a expropriação da experiência em uma razão de sobrevivência no momento em que faz do *inexperienciável* sua condição normal. A busca do novo percorrido pela poesia moderna dá-se justamente na suspensão de toda e qualquer experiência e, por isso, a morada da própria poesia seria de tornar seu lugar comum o *inexperienciável* e, portanto, incorremos de novo em uma não experiência do sujeito.

Ao interrogarmos sobre a experiência conceituada por Benjamin e desenvolvida por Agamben, cairíamos nesse momento, segundo o qual, a ausência de experiência seria a definição prévia de modernidade, mesmo no campo artístico. Talvez fosse necessário retomar a ideia de *vivências* de Benjamin e não colocá-la como uma negação radical da experiência, ou o *inexperienciável* em Agamben, mas, sem dúvida, como uma negação radical da tradição. Com isso, exato seria dizer que a arte moderna rompe com aquela experiência em que visava à comunicação, em que a autoridade de alguém, embora não ligada a uma metodologia científica, era suficiente para passar essa experiência para outra geração, abrindo margem a uma experiência não com o passado, mas com o presente, não com a tradição, mas com a vida.

Falar na negação radical da experiência seria revestir o sujeito novamente sob aquela categoria de impessoalidade da qual já falamos. Não queremos dizer que devemos conferir ao artista aquela velha categoria transcendental, mas entender o que significa falar, a partir da modernidade, em uma nova experiência, a estética.

Talvez seja necessário dizer que a experiência que surge com a arte moderna é, antes de tudo, uma experiência singular, intransferível, mas vivenciável pelo autor e, potencialmente e diversamente, experienciável para o leitor (levando em consideração a obra e o profundo abismo que existe entre o escrever e ler um livro). Essa experiência

estética, que o artista submerge, está intimamente ligada com sua existência, ao seu vazio que precisa ser preenchido. A decisão de todo o artista é sempre uma decisão – consciente ou inconsciente –, primeiramente, para com sua vida. Ser artista é sempre uma experiência negativa, nunca uma ausência de experiência. Entre os dois mundos, o artista coloca-se justamente nesse espaço, segundo o qual, o social e os saberes sempre o querem capturar, embora sua experiência resista. É por isso que não importa, nesta perspectiva, se o artista tem uma obra política, de crítica social, biográfica ou eminentemente ficcional, pois todas estas dimensões estão ligadas profundamente com sua existência. Tendo uma vida emancipada do experimento, a experiência do artista instiga o experimento científico a capturar essa existência incapturável, que só pode fazê-lo no momento em que a subverte e a coloca novamente sob a ordem da experiência do experimento. Falar que uma experiência é incapturável não é falar, como Agamben, que é inexperienciável, mas que não pode ser reduzida ao experimento. A experiência estética do artista é sempre intransferível, embora, potencialmente, oportunize outras experiências.

Mas de que experiência estamos falando, afinal? De uma experiência muito mais bruta, muito mais primitiva, da vida enquanto experiência e não de uma vida enquanto experimento. Nesse sentido, uma vida enquanto experimento é aquela vida que vai ao trabalho, padronizada, disciplinarizada, que tem seu tempo determinado, restringe suas ações e limita seu pensamento. Essa é a vida do homem normal, a vida pessimista em que mergulhou o homem moderno. Sob essa vida comum, é possível localizarmos outra, a vida intensa que liberta o homem da duração do tempo, que transgride a normalidade, transformando-se em arte. Uma vida que desnuda a própria vida e vai em direção a uma vida mais autêntica.

Mas temos que entender aqui o sentido de vida na sua profundidade, uma vez que essa experiência não se remete somente para a vida corporificada, mas se endereça também para a própria experiência do artista, em sua subjetividade. Para esclarecermos este ponto, é oportuno levar em consideração a experiência do escritor judeu Jaromir Hladík, personagem de Borges, que foi condenado à morte, antes de terminar sua tragédia *Los enemigos*. Enquanto esperava, enclausurado, pelo fuzilamento, Hladík vivenciou várias mortes, como nos narra Borges (2010, p. 154-155):

O primeiro sentimento de Hladík foi de mero terror. Pensou que não o teriam aturdido à força, à decapitação ou à degola, porém morrer fuzilado era intolerável. Em vão repetiu-se que o ato puro e geral de morrer era o temível,

não as circunstâncias concretas. Não se cansava de imaginar essas circunstâncias: absurdamente procurava esgotar todas as variantes. Antecipava infinitamente o processo, desde o insone amanhecer até a misteriosa descarga. Antes do dia prefixado por Julius Rothe, morreu centenas de mortes, em pátios cujas formas e cujos ângulos fatigavam a geometria, metralhado por soldados variados, em número cambiante, que às vezes o fatigavam à distância; outras, de muito perto. Afrontava com verdadeiro temor (talvez com verdadeira coragem) execuções imaginárias; cada simulacro durava poucos segundos; fechado o círculo, Jaromir interminavelmente volta às trêmulas vésperas de sua morte. Logo refletiu que a realidade não costuma coincidir com as previsões; com perversa lógica, inferiu que prever um detalhe circunstancial é impedir que este suceda. Fiel a esta débil magia, inventava, *para que não sucedessem*, ações atrozes; naturalmente, acabou por temer que essas ações fossem proféticas. Miserável na noite, procurava afirmar-se de algum modo na substância fugitiva do tempo. Sabia que este se precipitava para a madrugada do dia vinte e nove; raciocinava em voz alta: *agora estou na noite do dia vinte e dois; enquanto durar esta noite (e mais seis noites) sou invulnerável, imortal*. Pensava que as noites do sonho eram profundas e escuras piscinas em que podia submergir. Às vezes desejava com impaciência a definitiva descarga, que o redimiria, mal ou bem, de sua vã tarefa de imaginar. No vinte e oito, quando o último ocaso reverberou nas altas vigas, desviou-o dessas considerações objetas a imagem de seu de seu drama *Los enemigos*.

A forma como Borges descreve esses momentos que antecedem a morte de Jaromir é completamente avizinhada à experiência artística. Quem pode negar que essas centenas de morte imaginadas, esses simulacros que não duravam mais que poucos segundos, não foram experimentados vivamente por Jaromir? Quem poderia negar que aí, em vez de lamentar-se de sua condição ou lançar com gritos furiosos no vazio do silêncio, criar-se-ia um imenso e atroz catálogo de morte? E como este ato de imaginar, de se colocar e de se sentir nele, levou-o a multiplicar os detalhes de sua morte ora para afastá-la, ora para acometê-lo? Assim, antes do fuzilamento, em sua vã atividade de imaginar, Hladík viveu, fora do tempo, mas intensamente, a ponto de esgotar todas as formas possíveis de sua morte e, submerso nas profundas e escuras águas dos sonhos, transbordou na criação de seu drama *Los enemigos*. Assim, diante dos fuzis que dispararam, rapidamente Hladík clamou a Deus um ano para terminar sua obra e um ano lhe foi concedido, ao passo que, no tempo da arte, quando terminou, a realidade novamente se apresentou a balas, levando Hladík à morte. Entre os disparos dos soldados até a bala atingir o autor, um segundo se passou, entretanto, o tempo para a realização da obra – de um ano – ainda assim se concretizou, sobrepôs-se ao tempo do mundo e, por isso, teve o autor mais um ano, mesmo que por um segundo.

Essa experiência que vivenciou o autor de *Los enemigos* leva-nos a algumas conclusões: um artista pode existir sem nunca ter realizado uma obra e pode também uma obra vir a se realizar sem, por traz dela, conhecermos seu artista. Esse aparente

paradoxo se resolve da seguinte maneira: o artista é aquele que vive sua obra e, mesmo que nunca escreva nada, nunca pinte e nunca leve nada a público, ainda assim, a obra de sua vida se realizou, pois sua vida coincidiu com a arte e, devido a essa troca, houve transformação (a obra, ainda que não escrita, ganhou contornos na própria vida de artista ou, simplesmente, o sujeito fez da sua vida arte). Quem poderia negar que *Los enemigos* não seria uma grande obra estética agora que sabemos dos acontecimentos que a tornou possível, da indissociável relação entre ela e seu autor? Vida estética, mesmo em um cárcere. Entretanto, mesmo que uma obra venha à luz no anonimato, nem por isso ela é esvaziada de seu valor estético. Isso porque uma obra, por ser a experiência da vida sempre já modificada pela impossibilidade de sua apreensão, é esse transbordamento que nos permite, quando entramos em contato com ela, experienciar o novo que, por sua vez, causa uma mudança em nós, leitores ou espectadores (desde que estejamos abertos para ela, ou seja, desde que queiramos uma experiência estética). Para sermos mais exatos, a obra deve ser compreendida como o fracasso da representação da experiência, já que ela se torna o espaço potencial em que vêm a se alojar inúmeras experiências que podem, a partir dela, se abrirem. Defendemos que a obra sempre é experiência aberta, porque nunca pode ser reduzida a uma experiência da vida do artista.

O fato é que, na maioria das vezes, quando há o transbordamento da vida e as condições para se materializar esse transbordamento (Sade o sabe bem), a experiência do artista culmina num livro, num quadro, etc. Assim, existe um elo entre a obra e seu autor, mesmo que a obra não expresse a experiência da vida do artista. A obra não é somente o campo de infidelidade santa para com os homens e para com os deuses, mas de uma infidelidade para com seu próprio autor. Essa infidelidade para com o artista nem sempre é descoberta, nem sempre o artista tem consciência dela (ou quer ter), pois ora o artista se sente traído pela obra, ora se sente ligado como num relacionamento fiel. Lembremos do sofrimento de Thomas Wolf, quando seu editor Max Perkins suprimia várias passagens de seu volumoso *Of time and the river*, que contava até então com mais de 900 páginas. Esse sofrimento era devido à ligação que Wolf atribuía entre sua vida (mais especificamente, sua juventude) e a própria obra e, uma vez suprimidas partes de seu livro, era como se cortassem sua própria vida. Por outro lado, encontramos na conhecida *Correspondance avec Jacques Rivière*, Artaud esclarecendo ao editor de *La nouvelle Revue Française*, Rivière, da impossibilidade de traduzir em palavras seus sentimentos, insistindo que se publiquem seus poemas defeituosos e falhos (defeituosos e falhos pela própria impossibilidade de traduzir em palavras aquilo que sente ou

sentiu), uma vez que eles colocam todo o seu pensamento em questão. A sugestão de Jacques Rivière é que se publique a correspondência e não os poemas (estes, apenas acessoriamente), selecionando algumas de suas cartas e inventando nomes para o destinatário e signatário. Sobre esta proposta, Artaud (2004, p. 79) questiona: “Por que mentir, por que colocar sobre o plano literário uma coisa que é o próprio grito da vida, por que dar aparências de ficção ao que é feito da substância desarraigável da alma, que é como a denúncia da realidade?”. Vê-se, neste questionamento de Artaud, que antes de ser um caso literário, é um caso de vida e, justamente por ser um caso de vida, torna-se um caso literário.

O caso de Artaud nos abre a questão: o essencial a determinar não é se é obra ou não, quais são seus limites, mas por que tomamos algo como pertencendo ao plano estético e que aparentemente não é obra? Ou ainda, qual a nossa necessidade de lermos – assim como lemos um romance, um drama, uma tragédia – as cartas, os diários, os bilhetes de lavanderia de determinado autor? Não seria justamente por que esse autor elevou sua vida à tamanha intensidade que só podemos entendê-la esteticamente, até a mais simples correspondência que participa dessa vida? Mais uma vez: por que necessitamos das cartas? Dos diários? Por que louvamos Max Brod em não obedecer a Kafka, que havia solicitado ao amigo que, após sua morte, todos seus manuscritos fossem queimados? Por que precisamos consumir tudo, absolutamente tudo dessa existência? Se nos afastarmos da questão mercadológica, não seria porque o artista transformou sua vida em poesia, uma vida esteticamente vivida, cuja existência vai além de qualquer simples redução biográfica (crítica ou psicológica)? Vida que é o testemunho a própria experiência poética? A vida se faz obra – mesmo que nunca publicada – e a obra é essa existência singular que participa da vida, pela experiência da própria vida, abrindo caminhos para novas experiências, porque infiel ao próprio acontecimento da vida.

Essa infidelidade, talvez seja o que mais angustie o artista. É a partir dela também que conseguimos nos afastar das leituras psicopatológicas, bem como do desaparecimento do autor. Como vimos nas análises de Nordau, o mais realista dos artistas nada consegue fazer a não ser confessar a si mesmo e, como encontramos na função-autor, é pelo agrupamento de certos números de discurso que formamos um autor, este, completamente afastado do sujeito do mundo. As leituras de Freud encontram-se entre ambas. O psicanalista acredita que, assim como as fantasias nos sonhos, a obra carrega sentidos que permanecem obscuros para nós, uma vez que o

artista, ao escrever, reprime-os. Quando sonhamos ou quando escrevemos, estas atividades já revelam esses desejos reprimidos em sua deformação e, portanto, cabe ao psicanalista interpretar tais sonhos, tais escritos. Tomando distâncias dessas posições, compreendemos que a obra é o extravasamento da vida, dessa vida que se experiencia e ultrapassa a vida ordinária. Não tendo mais para onde expandir, ela torna-se obra e, nesse sentido, a obra é a tentativa de representação, desse momento segundo o qual a vida se experimenta (o irrepresentável). Isto é, a obra é a tentativa, por parte do artista, de apreender esse momento inapreensível que vivenciou. Ao fazê-lo, ao colocar a escrever a obra, o artista tem uma nova experiência que, por sua vez, o angustia: é a própria impossibilidade de expressar aquilo pelo qual se pôs a escrever. Uma vez a obra terminada, o artista entende que algo mudou: sua própria experiência para com a obra e, nesse sentido, a obra participa tanto da vida de artista, como também lhe nega. A obra é sempre este espaço em que o artista se reconhece e se estranha, ligados por um fio secreto. Acredita ora estar lá, às vezes mesmo deseja se encontrar nela. Apenas em alguns casos o artista consegue aceitar que a obra, agora materializada, tome uma distância daqueles sentimentos que sentiu em vida e, todavia, a obra abre-se para outras experiências através do abismo daquele que a tornou obra. É por isso que a obra não se realiza exclusivamente em seu leitor, por mais que este a retome em uma nova experiência. Mesmo que uma obra nunca venha a ser publicada, nem venha a ser lida (como é *Los enemigos*), entretanto, ela já se realizou, a experiência estética ocorreu e a vida se modificou. Claro que uma obra lida abre para novas experiências (uma vez que uma obra é sempre desvio da experiência de seu autor, ela também é experiência em potencial, de todos).

Poderíamos ainda colocar o problema, tão caro à crítica literária, do valor de uma obra de arte. Inicialmente, esta formulação não tem sentido para nós, entretanto, o desejo de nossa cultura de atribuir valor a algo é imensurável. Se quiséssemos pensar, a partir da perspectiva que apresentamos, como compreender o valor estético, então teríamos que nos reportarmos para a relação entre obra e artista. Sempre que a vida se torna estética, ou seja, quando o sujeito tem uma verdadeira relação com a arte ao ponto de transbordar a vida, esta se abre em obra e, por si só, a autêntica vida foi tocada. Este “abrir-se” é antes de tudo um ato de inocência, cercado de infidelidade ainda não

sentida pelo artista.³⁰⁶ Então, sempre que um indivíduo se coloca a tarefa – consciente – de fazer uma obra, este deixa de ser um ato estético que busca a potência. Sempre que um escritor busca comunicar, recolhendo e trocando as palavras mais belas no dicionário por aquelas que porventura poderiam desagradar seu público, que se suprime determinado termo por medo de reprovação de seu leitor ou se muda a narrativa, não por necessidade, mas para atingir uma melhor vendagem, então temos uma obra como mercadoria (assim como uma obra moral) e não resta absolutamente nada de autenticamente artístico nela e em seu autor. Quando um artista verdadeiramente realiza uma obra (e talvez esta nunca chegue a ser um clássico, pouco importa), ele é impelido para as fronteiras da linguagem, assim como sua vida foi levada para as fronteiras da vida, para a marginalidade. Quando nos deparamos com a existência de um Artaud ou de um Rimbaud (em seu curto período poético), nada se torna tão estranho à arte, à vida de artista, do que se esforçar para mantê-la nesse lugar comum, da regra. O artista é aquele que aceita sua loucura e não se resigna com o mesmo, com o dado, com o imposto, nem consigo mesmo. O artista é aquele que subverte o significado benjaminiano de experiência, não mais aceitando as regras do passado, mas modificando as regras do presente: do pensamento, da moral, do social, de si mesmo. Mas, como sabemos, essa vida paga seu preço, e a intensidade da vida de artista coincide com a doença, podendo, agora, ser internado: fugindo das amarras do *eu* e de uma consciência fechada, o artista tornou-se um grande perigo, para si e para os outros.

Paradoxalmente, mesmo o artista sendo colocado nesse lugar marginal, absolutamente nada é tão estranho à nossa cultura do que um artista que desiste da vida de artista, afastando-se da arte (o que, pela condição precária e pouco cômoda em que ele ocupa em nossa sociedade, deveria ser algo completamente natural). Quando Rimbaud cessa de escrever, abandona a literatura e parte para a África sem nunca mais pronunciar uma única palavra sobre poesia, somos tomados de estranheza. O que teria se passado depois de seus 21 anos, depois de sua intensa juventude marcada por sua vida dramaticamente estética? Embora abundem suposições, as deixemos de lado e voltemos ao paradoxo: o fato é que a loucura – que marca a fuga da vida ordinária – da vida artística é, em nossa cultura, signo da marginalidade, da doença, do mal, e, ao mesmo tempo, objeto de fascínio, que traz, em sua união com a arte, uma vida apaixonante e, por mais que em alguns casos seja trágica, ainda assim sentimos o gozo

³⁰⁶ Sempre que o artista recomeça uma obra, este ato de inocência o atinge.

por sua carga estética que nos tira da monotonia de nossas vidas. A loucura torna-se, para o artista, necessária, pois ela o leva ao desconcerto, à perda da mesmice, fazendo surgir outros *eus*. É da infâmia e do opróbrio que vemos brotarem vidas e obras que nos desconcertam, que nos levam a participar, por um momento, talvez, dessa vida sob a vida.

A grande “sequela” da experiência moderna – que a psiquiatria só contribuiu negativamente, ou seja, através da doença mental –, foi a de retirar do homem aquela pretensa unidade de uma consciência fechada e invariável. A psicanálise abriu-se para esse sujeito, mas, sem dúvida, foi a experiência estética, em sua potência – e por causa de sua potência –, que colocou o sujeito como sendo aquele em que não é mais. De que forma fez isso? Devolvendo ao homem não a possibilidade de análise, não de objeto, mas a possibilidade de potência, de contingência. Se o sujeito torna-se não-ser, é no sentido de que deve ser de outra maneira. Buscar a origem da obra de arte recai necessariamente nesse momento em que o sujeito deixa de ser para continuar sendo, emergindo daí a impossibilidade de conceitualização. O que a *filosofia como experiência estética* – e não a *estética filosófica*, como disciplina – nos ensinou foi justamente isso: da impossibilidade de tomar a obra de arte e a vida de artista como objeto de análise, como recorrentemente faz a crítica literária ou psicopatológica, mas da necessidade de participar desse pensamento, tomá-lo como aliado, pois ele se abre para novas potências do pensar.

A alienação que os discursos positivos impuseram sobre a arte a colocou num espaço em que perdemos, em nossa cultura, esse momento forte da existência, em que deixamos a experiência, como escreveu Agamben, cessar na modernidade. Entretanto, por mais que fosse o desejo de alguns o fim da arte, ela se reinventou, permaneceu forte, agora sob a insígnia da morte que revela a potência: nada de ato, nada de obra fechada, mas um descompasso com o próprio mundo. Se, do ponto de vista filosófico e científico, tentamos matar a arte, do ponto de vista artístico, fomos nós que morremos. A obra de arte e a vida de artista se fazem críticas no exato momento em que reatualizam a experiência, em que a cultura moderna tornou impossível. Ao reatualizar a experiência ao nível da vida, sem se preocupar com a comunicação da obra, o artista traz a potência do viver esquecida pelo ato da unidade da vida.

A estética, enquanto disciplina, reduziu a obra como objeto de seu saber, colocou a arte numa dimensão em que não conseguimos pensá-la em seu estatuto próprio, isto é, ainda somos seus espectadores que buscamos na forma da obra seu

verdadeiro valor. Encontrar na obra (materializada) a única forma artística é, pobremente, conferir à arte seu limite mais estreito e, enquanto continuarmos a institucionalizar a arte, mais nos afastamos dela. A disciplina estética nos fechou a porta para a arte. Um importante passo foi dado pela *filosofia como experiência estética*. Entretanto, se por um lado, ela reacendeu a potência da arte, no momento em que a colocou como aliada, por outro, não conseguiu ultrapassar as barreiras para atingir toda a extensão poética. Ao fugir das reducionistas análises psicopatológicas através da morte do autor, ela dissociou o indissociável: a arte e a vida. É impossível separar a arte do mundo pelo simples fato que ela é sempre o transbordamento do mundo, da vida, do artista, a arte é sempre potência. Existe um fio, tênue e secreto, ainda para nós, que a liga ao homem, à vida, ao mundo. Teríamos que encontrar esse fio para além da disciplina estética e, então, a arte poderia nos devolver essa experiência perdida, nos devolver nosso extinto estatuto poético.

5 REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. *O Espelho e a Lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ACKERKNECHT, E. H. *Breve historia de la psiquiatria*. Trad. Abelardo Maljuri. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.

AGAMBEN, Giorgio. *O Homem sem conteúdo*. Trad. de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

ANDLER, Charles. *Nietzsche, sa vie et sa pensée, les précurseurs de Nietzsche*. Tome 1. Paris: Bossard, 1920.

ARALDI, Clademir Luís. “O gênio romântico no pensamento de Nietzsche”. *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n°6, p. 183-193, 2009.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

ARISTOTE. *L'homme de génie et la Mélancolie*. Traduction, présentation et notes de J. Pigeaud. Paris : Rivages poche, 1991.

ARISTÓTELES. *Περὶ ποιητικῆς/ Poética*. Trad. de Paulo Pinheiro. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2012.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Paris: Quarto Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres Complètes*. Tome IV. Paris: Gallimard, 1978.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres Complètes*. Tome V. Paris: Gallimard, 1978.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF. 1974.

BARRON, Stephanie. “1937: Modern Art and Politics in Prewar Germany”. In. BARRON, Stephanie (Org.). *Degenerate art: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*. Los Angeles, Calif. : Los Angeles County Museum of Art ; New York : H.N. Abrams, 1991. pp. 9-24.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. “Edgar Allan Poe sa vie et ses œuvres”. In. *Histoires extraordinaires*. Paris: Michel Lévy Frères, 1869. p. 3-32.

BAUDELAIRE, Charles. “Notes nouvelles sur Edgar Poe”. In. POE, Edgar Allan. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris: Gallimard, 1974. p. 25-47.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1932.

BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*. Paris: Ed Lous Conard, 1926.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Tome VI. Paris: Gallimard, 1973.

BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Tome V. Paris: Gallimard, 1973.

BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Tome IX. Paris: Gallimard, 1979.

BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Tome X. Paris: Gallimard, 1987.

BEAUFRET, Jean. *Hölderlin e Sófocles*. In. HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona*. Trad. de Anna L. A. Coli e Maíra Nassif Passos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BEAUNE, Jean-Claude. *Le vagabond et la machine: essai sur l'automatisme ambulatoire: médecine, technique et société en France 1880-1910*. Seyssel : Editions Champ Vallon, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. *Le rire*. Paris: PUF, 1983.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha do ar*. Trad. de Carlos Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BIRMAN, Joel. *A psiquiatria como discurso da moralidade*. Rio de Janeiro, 1978.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro*. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *La folie par excellence*. In. JASPERS, Karl. *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg-Hölderlin: étude psychiatrique comparative*. Paris: Éditions Minuit, 1993. (pp. 9-32).

- BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1968.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959
- BLANCHOT, Maurice. *Michel Foucault tel que je l'imagine*. In. *Une voix venue d'ailleurs*. Paris: Gallimard, 2005.
- BRANT, Sebastian. *A nau dos insensatos*. Trad. de Karin Volobuef. São Paulo: Octavio, 2010.
- BRAS, Gérard. *Hegel e a arte. Uma apresentação à estética*. Trad. de Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- BRÉHIER, Émile. *História da filosofia*. Tomo I. Fasc., I. Trad. de Eduardo Sucupira Filho. São Paulo: Mestre Jou, 1978.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 2005.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. "Le génie dans l'art, a l'ocassion d'un livre récent". In. *Revue des deux mondes*. Quatrième quinzaine. Avril de 1884. p. 935-944.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2010
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOURGET, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Gallimard. 1993.
- BOURGET, Paul. *Pages de critique et de doctrine*. Tome 1. Paris: Plon, 1912.
- CAMPIONI, Giuliano. *Nietzsche y el espíritu latino*. Traducción de Sergio Sáchez. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004.
- CANDIOTTO, Cesar. *Foucault e a crítica da verdade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- CANGUILHEN, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- CARPEAUX, Otto Maria. "Cervantes e o Dom Quixote". In. CERVANTES, Michel de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978. pp. 5-18.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofia do iluminismo*. Trad. de Álvaro Cabral. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- CASTRO, Maria F. C. Pereira de. "A escrita automática e suas relações com o inconsciente: Breton e a psicanálise". In. GUINSBURG, J; LEIRNER, S. (org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CERVANTES, Michel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Trad. dos Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.

CERVANTES, Michel de. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Livro 2. Trad. de Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2013.

CHATEAUBRIAND, François-René de. *Génie du christianisme, ou beautés de la religion chrétienne*. Paris: Migneret, 1802.

CHAUVET, E. *Les médecins-philosophes contemporains. M. Lélut*. Paris: Durand et Pedone-Lauriel, 1870.

CHAVES, Ernani. “O paradigma estético de Freud”. In. FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

COELHO, Teixeira. “A arte não revela a verdade da loucura, a loucura não detém a verdade da arte”. In. ANTUNES, Eleonora H.; BARBOSA, Lucia Helena S.; PEREIRA, Lygia Maria de F. (Org.). *Psiquiatria, loucura e arte: fragmentos da história brasileira*. São Paulo: Edusp, 2002 . p.147-163.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch, o frio e o cruel*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

DESCARTES, René. *Œuvres et lettres*. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1953.

DESCHANEL, Émile. *Physiologie des écrivains et des artistes, ou essai de critique naturelle*. Paris: L. Hachette, 1864.

DIDIER, Béatrice. “Sade aujourd’hui”. In. SADE, D. A. F. de. *Justine ou les malheurs de la vertu*. Paris: Livre de poche, 1973. p. 7-24.

DRUMONT, Édouard. *La fin d'un monde: étude psychologique et sociale*. Paris: A. Savine, 1889.

DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ERASMO, Desidério. *Elogio da Loucura*. Porto Alegre: LP&M, 2003.

- ERIBON, Didier. *Michel Foucault, 1926-1984*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FAUVEL, Henri. “Les maladies mentales et la littérature”. In. *La Chronique médicale: revue bi-mensuelle de médecine historique, littéraire & anecdotique*. n° 11. 1904. pp. 165-169.
- FILIPPO, Josefina Di. “Nietzsche e contemporâneos: a cultura como sintoma”. Trad. de Wilson Antonio Frezzatti Jr. *Cadernos Nietzsche*. Vol. 19, 2005, p. 43-77.
- FLAUBERT, Gustave. *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*. Précédées d’une étude par Guy de Maupassant. Paris: G. Charpentier et e cia, 1884.
- FLEURY, Maurice de. *Introduction à la médecine de l’esprit*. Paris: Félix Alcan, 1898.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Tome I. Paris: Quarto Gallimard, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Tome II. Paris: Quarto Gallimard, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l’âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.
- FOUCAULT, Michel. *La courage de la vérité*. Paris: Gallimard/Seuil, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *L’archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *Le pouvoir psychiatrique*. Paris: Gallimard/Seuil, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Les anormaux*. Paris: Gallimard/Seuil, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel. “Linguagem e literatura”. In. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Trad. de Roberto Machado e Jean-Robert Weissaupt. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*. Paris: PUF, 1972a.
- FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Paris: Gallimard, 1963.
- FREUD, Sigmund. “O escritor e a fantasia”. In. *Obras completas, vol. 8*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- FREUD, Sigmund. “Dostoiévski e o parricídio”. In. *Obras completas, vol. 17*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo*. Trad. de Celeste Aida Galeão. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1985.

- GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Trad. de Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- GAY, Peter. *Freud: uma vida para nosso tempo*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
- GRASSET, Joseph. *Demifous et demiresponsables*. Paris: Félix Alcan, 1907.
- GROS, Frédéric. *Création et folie, une histoire du jugement psychiatrique*. Paris: PUF, 1997.
- GONÇALVES, Márcia Cristina Ferreira. *O belo e o destino*. São Paulo: Loyola, 2001.
- GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. de Marcelo Backes. Porto Alegre: LP&M, 2014.
- HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa: crítica de la razón funcionalista*. Tomo II. Madrid: Taurus, 1987.
- HÉBER-SUFFRIN, Pierre. *O “Zaratustra” de Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. vol. I. Trad. de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. vol. II. Trad. de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2014.
- HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio 1830, III – a filosofia do espírito*. Trad. de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Trad. de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. *Explicações sobre a poesia de Hölderlin*. Trad. de Claudia P. Drucker. Brasília: Ed. UNB, 2013.
- HESÍODO. *Ἔργα καὶ Ἡμέραι/Os trabalhos e os dias*. Trad. de Mary de Camargo Neves Nafer. Edição bilíngue. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona*. Trad. de Pedro Sússekind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Ed. bilíngue. Trad. de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Trad. de Marcia de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- HUERTAS, Rafael. *Locura y degeneracion*. Madrid: C.S.I.C., Centro de Estudios Históricos, 1987.

HUERTAS, Rafael; PERSET, José Luis. “Psiquiatria, crimen y literatura (1): El criminal nato en el naturalismo zoliano”. In. *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiquiatria*. Vol. V. N° 13. 1985. p. 132-150.

HYPPOLITE, Jean. *Introdução à filosofia da história de Hegel*. Trad. de José Marcos Lima. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Edições 70, 1995.

JAEGER, Werner. *Paideia, a formação do homem grego*. Trad. de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins fontes, 2013.

JANET, Paul. *Le cerveau et la pensée*. Paris: Germer Baillière, 1867.

JASPERS, Karl. *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg-Hölderlin: étude psychiatrique comparative*. Trad. de l'allemand par Hélène Naef. Paris: Éditions Minit, 1993.

JOLY, Henri. *Psychologie des grands hommes*. 2° édition. Paris: Hachette, 1891.

JUNG, C. G. *Obra completa (vol. 15), O espírito na arte e na ciência*. Trad. de Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 2011.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KANT, Immanuel. *Kritik der urteilkraft*. Band X. Frankfurt: Suhkamp, 2015.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche e o círculo vicioso*. Trad. de Hortencia Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

KRAFFT-EBING, Richard Von. *Psychopathia Sexualis*. Translated by Charles Gilbert Chaddock. Philadelphia: The F. A. Dayis Company; London: F. J. Rebman, 1894.

LAPLANCHE, Jean. *Hölderlin et la question du père*. Paris: PUF, 1984.

LE BON, Gustave. *Psychologie des foules*. Paris: Félix Alcan, 1895.

LÉLUT, L. F. *Du Démon de Socrate, specimen d'une application de la science psychologique a celle de l'histoire*. Paris: Trinquart, 1836.

LÉLUT, L. F. *Physiologie de la pensée: recherche critique des rapports du corps à l'esprit*. T.2. Paris: Didier e Cia, 1862.

LÉLUT, L. F. *Qu'est-ce-que la phrénologie? ou essai sur la signification et la valeur des systèmes de psychologie en général et de celui de Gall, en particulier*. Bruxelles : Établissement Encyclographique, 1937.

LEURET, François. “Observations médico-légales sur l'ivrognerie et la méchanceté”. In. *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, série 1, n° 2, 1840.

LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie et des sciences qui s'y rapportent*. Paris: J.-B. Baillière, 1905.

LOMBROSO, Cesare. *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale*. Torino: Fratelli Bocca, 1903.

LOMBROSO, Cesare. *Le crime, causes et remèdes*. Paris: Félix Alcan, 1907.

LOMBROSO, Cesare. *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*. Torino: Fratelli Bocca, 1894.

LOMBROSO, Cesare. *L'uomo delinquente, in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*. Torino: Fratelli Bocca, 1889a

LÖWITH, Karl. *De Hegel a Nietzsche*. Trad. de Flamarion Caldeira Ramos e Luiz Fernando Martin. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

MACHADO, Roberto; e Cia. *Danação da norma*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. de Fernando Sheibe. Florianópolis: EDUSF, 2010.

MARCÉ, Louis-Victor. “De la valeur des écrits des aliénés, au pont de vue de la sémiologie et de la médecine légale”. In. *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*. Deuxième série. Tome XXI. Paris: Baillière et fils, 1864. p. 379-408.

MARX, Karl. *O Capital*. Livro I. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MCMAHON, Darrin M. *Divine fury: a history of genius*. New York : Basic Books, 2013.

MIRABEAU. *Œuvres de Mirabeau: Lettres à Sophie*. Paris: Brissot-Thivars, 1825.

MOREAU (de Tours), Jacques-Joseph. “Edgar Pöe, étude de psychologie morbide”. In. *Annales médico-psychologiques*. n° 19. Paris: G. Masson, 1894. p. 5-26.

MOREAU (de Tours), Jacques-Joseph. *Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*. Paris: Victor Masson, 1859.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie*. Unzeitgemäße Betrachtungen I – IV. Nachgelassene Schriften 1870 – 1873. Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *Gaia Ciência*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de potência*. Trad. de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011a.

NORDAU, Max. *Dégénérescence*. Tome I. Trad. para o francês por Auguste Dietrich. Paris: Félix Alcan, 1894.

NORDAU, Max. *Dégénérescence*. Tome II. Trad. para o francês por Auguste Dietrich. Paris: Félix Alcan, 1897.

NORDAU, Max. *Entartung*. Erfter band. Berlin: C. Duncker, 1896.

NORDAU, Max. “Psycho-Physiologie des Genies und Talents”. In: *Paradoxe*. Leipzig: B. Elischer, 1885.

NORDAU, Max. *Psycho-physiologie du génie et du talento*. Trad. para o francês por Auguste Dietrich. Paris: Félix Alcan, 1906.

NOVALIS. *Pólen*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

NUNES, Carlos Alberto. “Introdução à Apologia de Sócrates”. In: PLATÃO. *Ἀπολογία Σωκράτους/Apologia de Sócrates; Κρίτων /Crítion*. Edição bilíngue. Belém: Ed.UFPA, 2015. p. 75-89.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. Trad. de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PESSOTTI, Isaias. *O século dos manicômios*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

PINEL, Philippe. *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*. Paris, J. Ant. Brosson, libraire, 1809.

PINEL, Philippe. *Tratado médico-filosófico sobre a alienação mental ou a mania*. Trad. de Joice Armani Galli. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007.

PINHEIRO, Paulo. "Introdução". In. ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2012.

PIORRY, Pierre Adolphe. *De l'hérédité des maladies*. Paris: Bury/ J.-B. Baillière, 1840.

PLATÃO. *Απολογία Σωκράτους/Apologia de Sócrates; Κρίτων/Crition*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Edição bilíngue. Belém: Ed.UFPA, 2015.

PLATÃO. *A República*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

PLATÃO. *Φαίδων/Fédon*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Edição bilíngue. Belém: Ed.UFPA, 2011a.

PLATÃO. *Φαίδρος/Fedro*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Edição bilíngue. Belém: Ed.UFPA, 2011b.

PLATÃO. *Συμπόσιον/O banquete*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Edição bilíngue. Belém: Ed.UFPA, 2011.

PLATÃO. *O sofista*. In. *Dialógos*. Trad. de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultura, 1972. (Os pensadores).

PLATÃO. *Político*. In. *Os pensadores*. Trad. de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

ΠΛΑΤΩΝ. *Πολιτικός*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζητρος, 2003.

POE, Edgar Allan. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Trad. de Charles Baudelaire. Paris: Gallimard, 1974.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Trad. de Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.

QUINTELA, Paulo. *Obras completas I – Hölderlin e outros estudos*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.

RABAUD, Étienne. *Le génie et les théories de M. Lombroso*. Paris: Mercure de France, 1908.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RASPAIL, François Vicent. *Histoire naturelle de la santé et de la maladie chez les végétaux et chez les animaux en général, et en particulier chez l'homme: suivie du Formulaire pour une nouvelle méthode de traitement hygiénique et curatif*. Vol. 2. Paris: A. Levavasseur, 1845.

REGNARD, Albert. *Génie et folie: réfutation d'un paradoxe*. Paris: Octave Doin, 1899.

RÉGIS, Emmanuel. *Précis de psychiatrie*. Paris: Doin, 1914.

RENNEVILLE, Marc. “De la régénération à la dégénérescence: la science de l'homme face à 1848”. In: *Revue d'histoire du XIXe siècle*, Tome 15, vol. 2. 1997. pp. 7-19.

RICHET, Charles. “Préface”. In. LOMBROSO, Cesare. *L'homme de génie*. Paris: Félix Alcan, 1889.

ROUDINESCO, Elisabeth. *La bataille de cents ans. Histoire de la psychanalyse en France*. vol. 1. Paris: Seuil, 1986.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. In. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultura, 1973.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SÉAILLES, Gabriel. *Essai sur le génie dans l'art*. 5^o édition. Paris: Félix Alcan, 1923.

SÉGUIN, Édouard. *Traitement moral, hygiène et éducation des idiots*. Paris: J.-B. Baillière, 1846.

SIGHELE, Scipio. *Literatura trágica*. Trad. de Eugenio Vieira. Lisboa: A. M. Teixeira, 1911.

SPENCER, Herbert. *The study of sociology*. London: Willians and Norgate, 1880.

SUMMER, Andreas Urs. “Nietzsche, Wagner e a decadência”. In. *Cadernos Nietzsche*. Vol. 38. n. 1. São Paulo. 2017. pp. 11-25.

SOUZA, Edson Luiz André de. “Faróis e enigmas – arte e psicanálise à luz de Sigmund Freud”. In. FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SUZUKI, Márcio. “A gênese do fragmento”. In. SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SUZUKI, Márcio. *O Gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SWAIN, Gladys. *Dialogue avec l'insensé*. Paris: Gallimard, 1994.

SZOND, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TRÉLAT, Ulysse. *La folie lucide: étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société*. Paris: A. Delahaye, 1861.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. “Apresentação da segunda parte de *D. Quixote*”. In. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Livro 2. São Paulo: Ed. 34, 2013.

VON LUTTICHAU, Mario Andreas. “Entartete Kunst, Munich 1937: A Reconstruction”. In. (Org.) BARRON, Stephanie. *Degenerate art: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*. Los Angeles, Calif. : Los Angeles County Museum of Art ; New York : H.N. Abrams, 1991. (pp. 45-82).

ΞΕΝΟΦΩΝ. *Απομνημονεύματα*. 'Αθήνα: εκδόσεις Ε. & Μ. Ζαχαροπούλου Ε.Π.Ε., 1939.

XENOFANTE. “Memoráveis”. In. *Os Pensadores*. Trad. de Líbero Rangel de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

WERLE, Marco Aurélio. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.