

A LOUCURA DA DIFERENÇA

Severino Francisco

Introdução

A sabedoria nasce da loucura. Se o autor desta afirmação fosse Antonin Artaud, Nietzsche, William Blake, Strindberg, Van Gogh, Hölderlin, algum expoente da antipsiquiatria ou algum poeta romântico descabelado, ela não seria tão provocadora e tão inquietante. Mas não se trata de nenhum arrebatamento de feição moderna. Este elogio cabal da loucura está escrito com todas as letras nos diálogos do *Fedro*, de Platão. O estranhamento e a perturbação emanam do fato de que Platão é um dos fundadores da razão ocidental. A citada afirmação equivaleria, guardadas as devidas proporções, à de Descartes declarando: deliro, logo existo. É certo que nem sempre Platão mantém esta visão favorável à loucura ao longo de sua obra. Mas, de qualquer maneira, é bastante significativo que, em uma de suas obras mais importantes, o sumo pontífice da razão ocidental tenha feito elogio tão rasgado à loucura.

A questão será alvo de uma atenção especial no desdobramento deste trabalho. Por enquanto, esta menção inicial à visão platônica tem por objetivo apenas estabelecer um contraponto com a moderna visão hegemônica sobre a loucura. Em todos os campos hegemônicos do conhecimento moderno, a loucura passou a ser quase que a impossibilidade do pensamento. Para a razão médica (a psiquiatria), para a razão matemática (as ciências) e para a razão cultural (os aparelhos ideológicos do bom senso), a loucura é sinônimo exclusivamente de desatino, insânia, irracionalidade, parvoíce. Ou, em termos mais concretos: ausência de comunicação, incapacidade de estruturação e produção. É possível, ainda, tra-

duzir loucura, para a perspectiva que interessa a esse trabalho, como *ausência de obra*, segundo a definição de Michael Foucault. A loucura significa, portanto, alijamento da possibilidade de participação na história.

Entre o Platão que faz a apologia da loucura e o que expulsa os poetas da República, venceu obviamente o segundo. A república ideal de Platão é uma alucinação matemática. Mas, insolitamente, a loucura excomungada pela civilização moderna e os poetas expulsos da república ideal de Platão retornaram, de maneira cada vez mais insistente, exibindo a mesma face, as mesmas máscaras, a mesma exacerbação, a mesma turbulência, o mesmo furor. De alguma maneira, as vidas e as obras de Artaud, Hölderlin, Nietzsche, Strindberg, Lautreamont, Rimbaud estão indissimuladamente ligadas à loucura, seja qual for a acepção que se dê ao termo. Não é por acaso que arte e loucura tenham se encontrado frequentemente nos pátios dos hospícios, contribuindo para a criação de uma aura romântica em torno dos manicômios, persistente até os dias de hoje.

Em nenhuma outra época do Ocidente, arte e loucura firmaram um pacto tão recorrente no combate às certezas blindadas da razão. A própria existência destas obras que inauguram a modernidade já seria, em si mesma, um problema para os limites desta razão, em sua pretensão de legislar indiscriminadamente sobre todos os domínios da vida. Este estudo parte de um pressuposto diametralmente oposto ao da razão matemática (as ciências), da razão instrumental (a tecnologia), da razão médica (a psiquiatria) e da razão cultural (os aparelhos ideológicos do bom senso): a força gera forma, o caos gera cosmos, a paixão gera conhecimento, e a loucura gera sentido. E, na perspectiva deste trabalho, a loucura é definida nos termos da tese de Michel Foucault: ali onde há obra, não há loucura.

A tese encerra um paradoxo, pois a loucura é fundadora da literatura moderna. É a partir de um ponto de vista da loucura que Cervantes, Rimbaud, Lautreamont, Nietzsche, Hölderlin interrogam as verdades embalsamadas da civilização ocidental. Ora, se a loucura é ausência de obra (comunicação, estruturação, produção, sentido) o que dizer de obras que surgem de dentro mesmo do caos da loucura? Mas esta questão nos leva inapelavelmente a um segundo movimento. Se onde há obra não há loucura, qual o destino da loucura transformada em obra? E mais: o que explicaria a emergência de um número tão significativo de obras que desembocam na loucura no espaço da modernidade cultural? Existiria algum sentido histórico comandando subterraneamente a eclosão deste fenômeno?

Os estudos literários costumam recorrer aos textos da tradição filosófica e estética para legitimar os textos da literatura. Este estudo tem a pretensão de tentar empreender um trajeto inverso: o texto literário é utilizado para interrogar e confrontar os textos da tradição filosófica e estética. Em seu monólogo delirante, a razão hegemônica Ocidental acabou transformando tudo o que escapava aos seus domínios em loucura. O neo-racionalismo propõe o seguinte dilema para o impasse de tempos pós-modernos: razão ou barbárie. Entretanto, a literatura nos ensina que talvez seja possível uma terceira margem do rio, onde o sensível e o inteligível não se eliminam mutuamente. O paradoxo de uma obra incorpora a loucura rompe com a oposição excludente tão cara ao Ocidente entre razão e desrazão, racionalidade e irracionalidade, razão e loucura. Este percurso revela a emergência de uma tradição de pensadores do abismo, do caos, da vertigem, da força. O pensamento do abismo é o pensamento trágico. Ele é regido por Dionísio, o deus louco. Na literatura, a loucura é diferença.

Máscaras da loucura

Na própria existência destas obras que fundam a modernidade cultural há, portanto, algo que abala as bases da razão hegemônica na civilização ocidental. Estas obras têm como substrato aquilo que, para os limites desta razão, é sinônimo de incomunicação, silêncio, improdutividade, ausência de sentido. Jaspers reconhece que a esquizofrenia é a condição prévia sem a qual as obras de grandes criadores não alcançariam a profundidade e a densidade existencial e espiritual que atingiram: "Da mesma maneira que o molusco enfermo engendra uma pérola, a esquizofrenia pode engendrar extraordinárias obras de arte"⁽¹⁾.

É certo que Jaspers não pode ser considerado um típico representante da razão médica clássica. Mas, de qualquer maneira, constitui um avanço o fato de que um psiquiatra reconheça os vínculos estreitos entre arte e loucura. Entretanto, é preciso intentar ainda um outro movimento no sentido de extravasar a questão arte e loucura para além da jurisdição e dos saberes médicos da psiquiatria. Se a loucura é capaz de obra, como entender a tese de Michael Foucault, em sua *História da Loucura*, segundo a qual "ali onde há obra, não há loucura"?

Foucault empreende uma magistral arqueologia do nascimento dos manicômios, onde a desrazão se transforma em loucura e passa a ser devi-

damente esquadrinhada pela razão médica (a psiquiatria). Embora a tese de Foucault sobre as relações entre loucura e obra seja quase incidental dentro da *História da Loucura* ou de quaisquer outros livros de sua autoria, ela possui uma alta relevância pela sua argúcia em projetar a questão dentro de uma perspectiva histórica. Segundo Foucault, o desatino clássico era silêncio e nada diante da Razão. Mas, a partir do século XVIII, através de Goya e Sade, ocorre uma transformação radical. O silêncio se transforma em grito, furor, insurreição, desforra. O não-ser da desrazão torna-se com eles poder de aniquilação, violência, possibilidade de abolição do homem e do mundo.

É desta maneira que a arte moderna se arma para empreender um combate à dialética e recuperar a experiência trágica. A obra de arte moderna pressupõe o mortífero, o lancinante, o contundente, como forças capazes de abalar o mundo e a razão que o sustenta. Estas vozes e máscaras do desatino ecoaram pelos tempos, repercutindo em Artaud e Nietzsche. Ao analisar a era clássica, Foucault observa que a loucura de Tasso, a melancolia de Swift e o delírio de Rousseau pertencem a suas obras, assim como essas mesmas obras lhes pertencem. Obra e loucura seriam, na experiência clássica, ligadas profundamente e paradoxalmente: "ali onde uma limitava a outra".

Foucault não considera mera coincidência o fato de que, cada vez mais, as vidas e as obras dos grandes criadores da modernidade tenham explodido na loucura. A partir da modernidade se instaura um confronto mais perigoso entre vida e obra: um jogo de vida e de morte. A loucura dos grandes criadores da modernidade se situaria para além dos limites da obra. A de Artaud não se esgueira para os interstícios da obra; ela é exatamente a ausência de obra, a presença repetida dessa ausência, seu vazio central experimentado e medido em todas as suas dimensões, que não acabam mais⁽²⁾.

E o último grito de Nietzsche — afirma Foucault — não está nos confins da razão e do desatino, nas linhas de fuga da obra, seu sonho comum, enfim tocado e que logo desaparece, de uma reconciliação dos "pastores da Arcádia e dos pescadores de Tiberíades". É precisamente o aniquilamento da obra. Não lhe interessa se os últimos textos de Nietzsche, proclamando-se ao mesmo tempo Dioniso e Cristo, seja matéria de psiquiatria ou da história da arte. Todos pertencem a Nietzsche. A loucura de Nietzsche seria o último raio de Zarathustra sobre o mundo moderno. E quanto a Van Gogh, o pintor teria consciência de que sua obra e sua loucura eram incompatíveis: "ele que não queira pedir aos médicos a permissão para fazer quadros"⁽³⁾.

Mas é na ausência de obra que se trava um novo e radical combate. É no vazio, no desmoronamento, no silêncio da obra que a loucura lança uma provocadora interrogação ao mundo moderno. Foucault diz, referindo-se a Artaud: "aí está a própria obra: o escarpamento sobre o abismo da ausência de obra"(4).

Este trabalho se move no horizonte da tese de Foucault, mas dentro de uma perspectiva que não converge para os mesmos desdobramentos e conclusões com que arrisca o seu pensamento. É sem dúvida Artaud quem teria mais sintonia com as idéias de Foucault. O projeto de romper com os limites da obra e fazer da vida a própria obra é artaudiano e está indissolúvelmente ligado às suas concepções de teatro. Artaud queria que a vida substituísse as formas fossilizadas da arte; então o desmoronamento de sua loucura é reivindicado como obra. É Artaud quem encarna e exagera a máscara da loucura até ao deslimite; "Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro"(5).

Mas precisamente este é um dos pontos mais questionáveis e frustrados da trajetória de Artaud. A vida não tem a capacidade de substituir a arte em uma relação de exclusão com esta. É a arte quem tem o poder de multiplicar as possibilidades da vida. Artaud coloca no mesmo saco a obra de arte e a tradição racionalista do ocidente em sua ação desvitalizadora. Ele alimenta uma nostalgia (cartesiana e francesa) da barbárie. Entretanto, a obra de arte sempre foi na história da cultura ocidental um dos últimos e únicos redutos do sensível que resistiram às investidas da razão. Em Artaud, onde não há obra, há loucura.

É verdade que tanto a crítica acerba que faz ao *Anti-Cristo* quanto a proclamação de ser, já mergulhado na crise final da loucura, "dioniso o crucificado", pertencem ao mesmo Nietzsche. Mas de um prisma diverso daquele que lhe atribui Foucault. O desvario de Nietzsche é altamente relevante para se interpretar uma série de sentidos ocultos em sua obra. Existe uma profunda ressonância entre as figuras de Cristo e Dioniso que o próprio Nietzsche só captou no delírio. Entretanto, a loucura de Nietzsche não teria interessado sequer à psiquiatria se não fosse iluminada por uma obra que sempre encarou os abismos.

Não me parece sustentável afirmar que a loucura de Van Gogh era incompatível com a sua pintura. O movimento tanto de Nietzsche quanto de Van Gogh é o de expandir as fronteiras da obra através da incorporação das radiações da loucura. A loucura de Van Gogh está inscrita na sua obra com toda a visibilidade que as artes plásticas permitem. Em um dos seus mais pungentes auto-retratos, Van Gogh aparece no quadro com um olhar alucinado e os sinais da orelha mutilada. E uma tela é como um

espelho. Ao contemplar uma tela, somos olhados pelos objetos e figuras projetados. Ao contemplar a tela, aquela orelha de Van Gogh nos olha, a loucura de Van Gogh nos olha.

O texto de Foucault está eivado da atmosfera messiânica da revolução dos anos 60. É por isto que ele imagina um embate final, "um jogo de vida e morte". Mas a pertinência da tese de Foucault está precisamente no paradoxo de uma loucura que se esgueira para os interstícios da obra. Em suma, é a obra que ilumina a loucura, e não o contrário. Mesmo passando ao largo destas contradições de Foucault, Peter Pál Pélbart extrai conseqüências extremamente relevantes das teses do autor da *História da Loucura*, para a perspectiva que interessa a este ensaio. Ele realiza uma leitura da *História da Loucura*, de Michael Foucault, interpretando-a como uma arqueologia articulada em duas vertentes distintas: a desrazão e a loucura.

Com o advento do asilo manicomial e da psiquiatria, tudo o que não era razão passou a ser loucura. A desrazão foi totalmente açambarcada pela loucura e passou a ser administrada exclusivamente pela psiquiatria. Se a desrazão foi capturada pela loucura, diz Pelbart, não é de se surpreender que a única manifestação da desrazão seja a loucura, uma loucura que será, então, marcada pelo índice do grito, da vigília e da desforra. "A desrazão enclausurada não pode romper o cerco senão pela exacerbação e pela violência". Logo, "a loucura será a máscara já colada ao rosto, da qual a desrazão quer livrar-se, o que só é possível desfigurando-a no exagero das caretas e dos clamores"(6).

Na tentativa de escapar do círculo vicioso dos maniqueísmos e dos hábitos de linguagem, Pélbart incorpora a noção de "fora" para qualificar as manifestações da força, do irracional, da desrazão. Por que os que tentaram pensar e viver para além do âmbito da razão sucumbiram na loucura? Para as forças do fora existe todo um aparato de práticas e saberes de exclusão. E o mesmo vale para a obra de arte. Desrazão e ausência de obra estão sob o signo do Fora, e numa época em que o Fora está confinado, quer a loucura, quer a obra, desrazão e ausência de obra só podem expressar-se na forma que os aprisiona: como obra louca. Os poetas loucos não realizam a síntese entre o gênero literário e o psiquiátrico, mas expressam a desrazão com as máscaras que este e outros séculos talvez lhes reservaram: a arte e a loucura"(7).

Esta reflexão tem o mérito de nos lançar para fora da jurisdição da psiquiatria. As civilizações onde não havia separação entre arte, ciência e religião, sempre divinizaram a loucura como fonte de sabedoria. Em uma era onde a loucura tornou-se sinônimo de ausência de obra, a obra de arte

permaneceu a única estrutura maleável, plástica, permeável, dúctil à loucura na história do ocidente.

A razão se arroga o direito de legislar de maneira imperial sobre todos os domínios da vida. Mas aí estão as obras de Artaud, Hölderlin, Strindberg, Nietzsche, Van Gogh, Rimbaud, Lautreamont para revelar que, quando capturada na trama de uma obra de arte, a loucura amplia e extravasa os limites do sensível, da razão, da ciência, do humano. É aqui podemos seguir a trilha aberta por Foucault. Face à energia, à força, à desmesura, ao furor, à turbulência, às radiações destas obras, a situação se inverte. A razão, as ciências, os saberes se vêem obrigados a indagar sobre suas lindes e a confrontar-se com a sua ignorância diante das forças desencadeadas por estas obras. Eles são guardiões de uma ordem estática e delimitada. E o que caracteriza a arte de Artaud, Hölderlin, Strindberg, Nietzsche, Van Gogh, Rimbaud, Lautreamont é precisamente o ímpeto incontrolável para extrapolar as fronteiras, ali na liminaridade onde a loucura é obra.

Forma e Força

O fenômeno do trágico é regido por um deus louco. É possível traduzir esta afirmação de outra maneira: o fenômeno do trágico é regido pela força dionisiaca. Não é mera coincidência o fato de que o mesmo Nietzsche que recolocou em cena Dioniso tenha formulado a noção de força. E, neste sentido, Gilles Deleuze⁽⁸⁾ sugere uma bela definição: os deuses são as forças que se apoderam do mundo. O ateísmo de Nietzsche é singular; insurge-se contra o Deus único inventado e entronizado pelo cristianismo apenas para liberar a multiplicidade de deuses ou de forças soltas no mundo. A noção de força é o que move a constelação de temas nietzscheanos.

*Inspirando-se nos pensadores da Grécia Arcaica, Nietzsche concebe o filósofo como o médico da civilização. E o exame da civilização ocidental revela um diagnóstico nada alentador: niilismo, rebaixamento dos instintos, depauperação, ressentimento, valores reativos, decadência, declínio. Na verdade, o conceito de força só aparecerá explicitamente nos textos póstumos de Nietzsche, mas ele já está implícito desde o seu primeiro livro, *A Origem da Tragédia*. De ponta a ponta de sua obra, a indagação e o desafio com que se defronta Nietzsche são capazes de provocar*

o terror: como fazer de tudo, sobretudo dos acontecimentos mais terríveis, motivo de afirmação e alegria?

Ele vai procurar resposta a estas interrogações na tragédia grega. O martelo filosofante de Nietzsche investe contra toda uma tradição de interpretação clacissizante, racionalista, moralizante, sublimatória, para revelar a tragédia como a fórmula estética da alegria. Dioniso, o deus da tragédia, é aquele que diz o grande sim, aquele que dança em cima dos abismos. Ou seja, na tragédia grega a forma catalisa e irradia a força. A forma é um avatar da força.

A teoria das forças em Nietzsche é, essencialmente, dramática, mesmo quando se estende para além dos limites da estética. Não existe um ser da força. A força está sempre em relação com uma outra força. Mesmo o mundo inanimado é dominado pela tensão e luta entre as forças. Em *A Origem da Tragédia*, que ainda está sob forte influência das idéias de Schopenhauer, Nietzsche exalta o poder da vontade como centro gerador da força. Mas, nos escritos póstumos, Nietzsche forja um novo conceito, substituindo a vontade schopenhauriana pela vontade de potência, que ele coloca como fundamento mesmo da vida.

A vontade de potência é o instinto mais poderoso da vida. O impulso para a preservação é apenas uma consequência da vontade de potência. O que a vida anseia mais profundamente é a um *mais*, um aumento do domínio, a uma expansão ilimitada da força. No plano político e social, a aplicação que Nietzsche faz da noção de força é desastrosa. A vontade de potência se transforma em vontade de poder: "Falar de justo e injusto em si carece de qualquer sentido; em si, ofender, violentar, explorar, destruir não pode ser algo "injusto", na medida em que essencialmente, isto é, em suas funções básicas, a vida atua ofendendo, violentando, explorando, destruindo, não podendo sequer ser concebida sem esse caráter"⁽⁹⁾.

Em vários momentos de sua obra, Nietzsche identifica mecanicamente a força com a força física, incorrendo em um elogio da mais boçal das barbáries. Ora, os que ofendem, violentam e destroem gratuitamente são precisamente os escravos, os ressentidos, os reativos em uma escala nietzscheana. É interessante observar que o próprio Nietzsche fez a crítica deste darwinismo social presente em sua obra: "É preciso defender os fortes contra os fracos. A seleção natural favorece a mediocridade"⁽¹⁰⁾. Em carta dirigida a Nietzsche, Strindberg observa com justeza que o autor de *A Genealogia da Moral*, em alguns momentos de sua obra, faz o elogio do criminoso. Nada mais escravo e ressentido do que um delinqüente. Passar

as idéias de Nietzsche por um crivo nietzscheano talvez seja o início de uma necessária crítica à marteladas de seu pensamento.

Mas Nietzsche confrontou também a sua teoria da força com as da ciência do seu tempo, principalmente com a Física. E ele desfecha uma crítica aguda ao mecanicismo da ciência: "A concepção mecanicista só quer admitir quantidades, mas a força reside na qualidade; o mecanicismo só pode descrever fenômenos, não pode esclarecê-los"⁽¹¹⁾. Com olhar de genealogista, Nietzsche estabelece uma relação inextricável entre os signos e as forças, provocando uma ruptura radical com o conceito da verdade. Os signos das ciências, da cultura, da filosofia e da religião só teriam valor de sintoma de determinadas forças subjacentes. a verdade seria o último ídolo ou a última ilusão a, tomar no Ocidente. Mais importante do que a verdade seria aferir a força, o valor da força, — afirmadora ou negadora, alta ou baixa, ascendente ou descendente, — que comanda cada signo. O essencial é a qualidade da força.

Entretanto, é na arte e a partir da perspectiva da arte que a teoria da força de Nietzsche se revela mais fecunda. Antes de tudo, na arte a força é força criadora. Ao contrário do que ocorre na história e nas ciências, o signo não é mais apenas sintoma, mas, sim, um avatar da força. O signo é, em si mesmo, força. A leveza, o humor, os ataques, as velocidades da escrita nietzscheana traduzem no estilo a sua idéia de força.

E, dentro desta perspectiva, a força não abstrai o corpo, em uma operação de ascetismo filosófico. Mas a força não é identificada mecanicamente com a força física. A força do corpo é também a força de um *pathos*. Ou seja, o corpo é diferença, qualidade, intensidade. Gilles Deleuze⁽¹²⁾ observa que a vontade de poder manifesta-se como o poder de ser afetado, como o poder determinado da força de ser ela própria afetada. Espinoza afirmava que a toda quantidade de força corresponde um poder de ser afetado. E ainda acrescentava: quanto maior o número de maneiras pelas quais um corpo pudesse ser afetado tanto mais força ele teria. Com isto seria possível medir a força de um corpo. Deleuze acredita que certamente Nietzsche se inspirou nestas idéias de Espinoza.

A força do corpo enquanto *pathos*, poder de ser afetado, não significa, portanto, passividade. Pode ser um índice de afetividade, sensibilidade, sensação⁽¹³⁾. Até os dias de hoje, a esta altura dos estudos literários, existem os que pretendem explicar a obra pela biografia, acenando com a teoria da sublimação e argumentando que Nietzsche criou signos alegres, vigorosos, vitais, dançarinos, para escamotear a sua doença. Nada mais falacioso. A força e a fraqueza na arte só podem ter como parâmetro de

medida o *pathos*: "A vontade de poder não é um ser nem um devir, é um *pathos*"⁽¹⁴⁾.

Toda a teoria das forças em Nietzsche é suscitada pela tragédia grega. É Dioniso, o deus louco, quem libera as forças plasmadoras do caos. Leon Kossovith⁽¹⁵⁾ formula uma síntese precisa sobre a noção de força em Nietzsche. "A física nietzscheana é antes de tudo uma estética: todos os elementos teóricos que se agrupam em torno da noção de força — valores, interpretações, força — deixam, com Nietzsche, de pertencer a moral para inscrever-se na arte".

E à afirmação de que a física nietzscheana é uma estética, é possível acrescentar: a estética nietzscheana é uma fisiologia. Em Nietzsche, o fisiólogo é inseparável do filósofo e do artista. A arte exaltada por Nietzsche não se perde nas brumas de uma metafísica estética abstrata. O estado estético provoca uma embriaguez que recoloca o homem em contato com a sua dimensão mais instintiva e animal. A arte é um raio vivificador que atinge os centros nervosos do corpo: "Quando encontramos coisas que mostram esse brilho e essa plenitude, a existência animal em nós responde-lhe com uma excitação das zonas em que residem todos esses estados de prazer; uma mistura dessas tonalidades muito sutis de bem estar animal e de necessidades elementares compõe o estado estético. Esse só se produz nas naturezas capazes dessa plenitude generosa e transbordante do vigor animal e é sempre aí que se encontra o primeiro móvel. O homem dos sentidos apaziguados, o homem cansado, esgotado, dessecado, por exemplo, o sábio, é insensível aos dons da arte, porque falta-lhe a força geradora da arte, o impulso que vem da riqueza interior"⁽¹⁶⁾.

É através da arte que o terrível pode ser transmutado em afirmação e alegria. A arte irradia a embriaguez, a excessividade, o "plus" de força. Ela expressa a vontade de potência. A intensidade que a experiência trágica provoca poderia "ser medida com um dinamômetro". (...) A tragédia é um tônico"⁽¹⁷⁾. Em outro momento de *A Vontade de Potência*, Nietzsche afirma: "A sensação de embriaguez corresponde, com efeito, a um "mais" de força"⁽¹⁸⁾.

Nietzsche e Flaubert

No ensaio *Forma e Significação*, incluído em *A Escritura e a Diferença*⁽¹⁹⁾, Jacques Derrida expõe os dilemas da crítica literária em geral e, sobretudo, da corrente estruturalista face à questão da força e do sentido.

O ensaio chega a ser fastidioso em quase toda a sua extensão. Entretanto, nas suas últimas quatro páginas, Derrida ataca o problema de maneira frontal. O estruturalismo não consegue pensar forma e força em seu entrelaçamento orgânico. A força seria o *outro* da forma que se volatilizaria inapelavelmente no próprio ato de desvelar o sentido. O destino do sentido seria fatalmente apolíneo: "O sentido do devir e da força, na sua qualidade pura e própria, é o repouso do começo e do fim, a paz de um espetáculo, horizonte ou rosto. Neste repouso e nesta paz, a qualidade do devir e da força é ofuscada pelo próprio sentido. O sentido do sentido é apolíneo por tudo aquilo que mostra"(20).

No cálculo estruturalista, a força cede lugar ao *eidós*, à forma visível e, no mesmo ato, se vê separada do seu sentido de força. Derrida identifica esta dialética de luz e da sombra, que o estruturalismo incorpora, como um influxo da fenomenologia. O que torna o estruturalismo tributário da mais pura tradicionalidade da filosofia ocidental, pois Husserl passa por Platão. "Ora procurar-se-ia em vão na fenomenologia um conceito que permitisse pensar a intensidade ou a força. Pensar o poder e não apenas a direção, a tensão e não apenas o *in* da intencionalidade"(21).

É possível talvez levar a crítica que Derrida dirige ao estruturalismo alguns centímetros adiante. O empíreo das formas, o céu transcendente das idéias, o *eidós* platônico está insuflado e impregnado por um sopro poético e místico. Não é precisamente isto o que ocorre com o estruturalismo. A concepção estruturalista de um forma apolínea pura, asseptizada, higienizada, isenta de germes patogênicos de passionalidade trai uma origem muito mais afinada com o cartesianismo do que com Platão ou com a fenomenologia. A concepção do *eidós* de Platão é mística e a sua formulação é poética. Ao contrário do que ocorre no estruturalismo, outras correntes da teoria literária, como é o caso da Teoria da Recepção, não abstraem o sujeito e a sua subjetividade (o sujeito e sua força) da interpretação em detrimento da soberania da forma pura.

Derrida propõe que o estruturalismo rompa com a dialética da luz e da sombra, pois esta é incapaz de dar conta da força na forma. A força não é obscuridade, não está escondida sob uma forma da qual seria a substância, a matéria ou a cripta(22). "A força não se pensa a partir do par de oposição, isto é, da cumplicidade entre a fenomenologia e o ocultismo. Nem no interior da fenomenologia como fato oposto ao sentido". A crítica e a proposta de Derrida são pertinentes. Mas cabe observar que, de uma maneira simétrica a que o estruturalismo concebe a obra como forma pura, Derrida concebe a fenomenologia como mecânica pura do acontecimento. Ora, a relevância da fenomenologia está precisamente em sua

tentativa de restaurar e revelar o fenômeno em toda complexidade de forças que agem nele. A fenomenologia poderia ser definida como um campo de forças. E, portanto, no caso específico do estruturalismo, é possível falar menos em inspiração, e mais em perversão cartesiana dos fundamentos da fenomenologia.

O dilema que Derrida expõe vale para o estruturalismo, mas não é extensivo à todas as modalidades de crítica de maneira irrestrita. E, em relação à questão, bastaria ouvirmos o que nos tem a dizer um poeta-crítico, T. S. Eliot⁽²³⁾. Ele afirma que a função da crítica não é explicar o que quer dizer cada verso. Esquadrinhar, analisar, decompor as partículas de maneira atomizada, sem uma perspectiva da unidade irreduzível da obra de arte literária é uma operação do olhar cartesiano. Na perspectiva hermenêutica, a função da crítica é desvelar um horizonte da obra, situar a obra em um horizonte de significação. E, nesta perspectiva, a crítica também é um campo de forças. Ela tem o poder de liberar forças do sentido ocultas na obra.

Mas o contraponto entre forma e força é materializado de uma maneira mais evidente na trajetória de dois grandes artistas da modernidade: Flaubert e Nietzsche. O que está em jogo é o culto da forma (Flaubert) e o culto da força (Nietzsche). Flaubert afirma que não há formas suficientes para as coisas que possuímos. E Derrida não vê na declaração de Flaubert nenhuma celebração do outro da linguagem, nenhum elogio a Dioniso. O que Flaubert reitera é a religião da forma⁽²⁴⁾. A Nietzsche isto não passou despercebido: "Flaubert, reedição de Pascal, mas com os traços de um artista, tendo como base este juízo instintivo.: "Flaubert é sempre odiável, o homem não é nada, a obra tudo..."⁽²⁵⁾. Derrida propõe uma encruzilhada: seria preciso escolher entre a escritura e a dança.

É bem verdade que ele observa argutamente que Nietzsche teve o cuidado de recomendar uma dança da pena: "Saber dançar com os pés, com as idéias, com as palavras: será preciso dizer que é também necessário sabê-lo com a pena — que é preciso aprender a escrever?" Não obstante a observação, Derrida concorda com Flaubert. A escrita não pode ser completamente dionisíaca: "Só se pode pensar e escrever sentado" — afirmava Flaubert. E Nietzsche não perdoa: "Te peguei, nihilista! Permanecer sentado, eis precisamente o pecado contra o Espírito Santo. Só tem valor os pensamentos que nos ocorrem ao andar".

Derrida comenta que o próprio Nietzsche adivinhava que o escritor jamais estaria de pé⁽²⁶⁾. "A escritura é em primeiro lugar e para sempre algo sobre que nos debruçamos. Melhor ainda quando as letras já não são números de fogo no céu". Na verdade, ao contrário do que interpreta Der-

rida, Nietzsche não sugere um dilema entre a escritura e a dança em uma relação de exclusão. O que ele propõe e pratica em sua obra é algo um pouco diverso: a escritura como dança, ritmo, movimento coreográfico, leveza, signo alegre, signo ascendente. Não existe relação de exclusão entre a forma e a força. Em Nietzsche, a forma é força.

É no mínimo curioso constatar que quase todos os escritores e artistas da tradição da força eram andarilhos, nômades, viajantes, errantes: Nietzsche, Hölderlin, Rimbaud, Artaud, Van Gogh. Nietzsche teve as principais intuições de sua obra durante caminhadas. Mas, para além do insólito, o que interessa à perspectiva deste trabalho é o fato de que Nietzsche via em Flaubert o seu antípoda numa perspectiva da força. Nietzsche não pretende interpretar a obra de Flaubert pela sua biografia (o escrever sentado). Ele empreende um trajeto inverso: interpreta a vida pela obra. A religião da forma de Flaubert constitui o ápice de uma arte de signos melancólicos, pessimistas, entediados, descendentes, impregnada por um pesadume e um *pêsamê* nihilista.

E, nesta perspectiva, Flaubert poderia ser definido como gênio de uma tradição de arte de janotas, almofadinhas, enfatuados, que tem como símbolo máximo "escrever e pensar sentado". Flaubert é um dos grandes criadores da arte do romance. Mas isso não nos impede de constatar que a forma pura conduz fatalmente ao puro tédio. O ideal de Flaubert era escrever um livro sobre nada. Apanhei-te almofadinha! O nada de Flaubert não é o nada inaugural de que fala Heidegger, de onde emanam todas as coisas. É o nada niilista. E o que salva Flaubert é precisamente o fato de que ele jamais conseguiu escrever sobre nada. Os seus grandes temas são a educação sentimental e a estupidez, representados com mestria através do seu culto da forma. A obsessão de combater estas forças gera formas em Flaubert.

E ao estruturalismo é possível aplicar o mesmo diagnóstico que Nietzsche desfechou contra Flaubert. Os signos não são separados das forças. Na forma pura, no apolíneo absoluto, no *eidos* assepsizado, no céu das formas higienizadas do estruturalismo, podemos facilmente detectar a origem de forças reativas: exaustão, degenerescência, fraqueza, decadência, debilidade de forças. A força gera forma. Mas a forma não gera força. A forma gera *fôrma* e, no máximo, uma camisa-de-força.

Imaginação da Força

Mas vamos agora a um exemplo de expressão literária da força. Os *Cantos de Maldoror*, de Lautreamont, é o que se poderia chamar de uma

loucura escrita. A força dos cantos emana da loucura e do mal. Lautreamont leva a máscara da loucura até o grau paroxístico de arrebatamento e dramaticidade. A violência poética de Lautreamont é interpretada por Gaston Bachelard⁽²⁷⁾ em uma análise que ilumina a relação indivisível entre forma e força. Na obra de Lautreamont, Bachelard detecta um *complexo da vida animal* que poderia ser traduzido como uma energia de agressão⁽²⁸⁾. "De modo que a obra de Lautreamont aparece-nos como uma verdadeira fenomenologia da agressão, mesmo aquele estilo que se trata de uma poesia pura".

O herói lautreamoniano produz o tempo à medida de suas necessidades de ataque. E, neste sentido, a animalização se projeta de uma maneira singular na poesia de Lautreamont. A vida animal não é uma metáfora. Não contém os símbolos das paixões, mas, antes, de verdade, instrumentos de ataque⁽²⁹⁾. Bachelard empreende uma elucidativa comparação de animalização em *La Fontaine* e em Lautreamont. No primeiro, a forma animal é incorporada apenas para ilustrar uma psicologia humana. Em Lautreamont, pelo contrário, o que interessa na vida animal são as suas funções de agressão. Os animais ducassianos não digerem; eles mordem. "O querer-viver, aqui, é um querer-atacar".

O querer-atacar determina a presença dos animais e as suas metamorfoses. Ele é expressão do caráter impulsivo, ativo, voluntário, energético, superabundante de forças. É sinal de riqueza e da mobilidade dos impulsos subjetivos⁽³⁰⁾. Isto explica por que a águia e os animais de garra sejam os preferidos nos ataques e nas metamorfoses de Lautreamont. A garra é o símbolo da vontade de atacar pura⁽³¹⁾: "O homem aparece então como um *superanimal*; tem toda a animalidade à sua disposição".

A animalização em Lautreamont conduz a uma poesia primal da velocidade, da excitação nervosa, dos músculos e do grito. Estas formas e metamorfoses da vida animal estão mal desenhadas nos *Cantos* precisamente porque são induzidas pelas ações⁽³²⁾. Ou seja: é a ação que cria a forma animal conforme a sua necessidade. Lautreamont seria uma espécie de vontade de potência nietzscheana encarnada. Mas, neste sentido, Bachelard comenta: "Comparado com Lautreamont, como Nietzsche é lento, como é tranqüilo, como se mostra familiar com a sua águia e a sua serpente! O primeiro move-se com passos de dançarino, o outro em saltos de tigre"⁽³³⁾.

Bachelard observa, ainda, que a obra de Lautreamont, em sua aberração, não é aberrante, é uma loucura, sem ser louca" (...). Como vimos, Bachelard realiza uma magistral análise da obra de Lautreamont sob o ponto de vista da imaginação da força. Mas cabe talvez indagar sobre o

sentido da loucura, do mal e da força em Lautreamont. Bachelard fica extasiado e inebriado com a prodigiosa energia poética irradiada pela obra de Lautreamont e a interpreta como uma fenomenologia de agressão pura ou como celebração das potencialidades de uma poesia de violência pura. É certo que o próprio Bachelard tem o cuidado de alertar que engana-se quem imagina que a violência ducassiana reduz-se a uma violência desordenada que se embriaga com o seu próprio excesso: "Mesmo em suas tempestades energéticas, o sentido muscular conserva nele a liberdade da decisão"⁽³⁴⁾.

Mas Bachelard não consegue dar o salto da fenomenologia para a história, da imaginação das forças para a imaginação histórica. A obra de Lautreamont não se limita a ser uma fenomenologia pura da agressão nem uma poesia da violência pura. Em Lautreamont, o mal e a violência estão impregnados de um sentido moral e crítico. Mas não nos precipitemos. Ouçamos o que o próprio Maldoror tem a dizer sobre isto: "E a moral, passando por este lugar, jamais adivinharia ter, nestas páginas incandescentes, um defensor enérgico, ao vê-lo dirigir-se, com passo firme e reto, em direção aos recantos obscuros e às fibras secretas das consciências"⁽³⁵⁾

Bachelard não relaciona os temas da violência, da loucura e do mal, indivisíveis em Lautreamont. A aventura de Maldoror é moral, sem ser moralista. Mesmo porque o drama do bem e do mal que desencadeia é problemático, pois começa a ser encenado a partir da sua própria consciência: "O que disse eu contra os homens? Terei o direito de censurá-los qualquer coisa? Sou mais cruel do que eles"⁽³⁶⁾. Mas Maldoror jamais poderia ser confundido com um cínico pós-moderno. O riso de Maldoror é trágico: "Vi, durante toda a minha vida, sem uma única exceção, os homens de ombros estreitos praticarem atos estúpidos e numerosos, embrutecerem seus semelhantes, enfiarem o ouro alheio no bolso e perverterem as almas por todos os meios. Glória, eis como denominam a razão dos seus atos. Presenciado esse espetáculo, tentei rir como os demais, mas isso, estranha imitação, era-me impossível. Peguei um canivete e, com a lâmina de corte afiado, fendi as carnes no lugar onde se reúnem os lábios. Por um momento, acreditei ter alcançado meu objetivo. Examinei num espelho esta boca machucada por minha própria vontade. Fôra um erro! O sangue, que corria abundante das duas feridas, não permitia distinguir se aquele era realmente um riso como o dos outros. Porém, após alguns momentos de comparação, vi perfeitamente que o meu riso não se assemelhava ao riso dos humanos. Ou seja: eu não ria"⁽³⁸⁾.

O mal em Maldoror, portanto, nada tem a ver com a mística de "maldito". Maldoror apenas encarna dramática e ambigualmente a máscara

de tudo o que não é reconhecido pela civilização: o mal, a violência, a loucura. A aventura de Lautreamont é a da lucidez. Lautreamont não se resigna diante dos pequenos crimes impunes do cotidiano que fundaram (e sustêm) a civilização moderna. A sua obra é um espelho de lucidez luciferina. O mal em Maldoror é uma experiência de *gnose* sobre o bem. Ele dá a estes crimes uma dramaticidade de apocalipse ou juízo final.

É com a máscara paroxística da loucura que Lautreamont interroga as demências da civilização: "Eis porque o herói que ponho em cena atraiu um ódio irreconciliável, ao atacar a humanidade, que se acreditava invulnerável, pela brecha das absurdas tiradas filantrópicas, estão amontoadas como grãos de areia, em seus livros, nos quais, quando a razão me abandona, fico em condições de apreciar a comicidade tão vulgar, embora tediosa". (...) Alguém observa os mínimos movimentos de tua vida criminosa, estás envolvido pelas malhas sutis de sua perspicácia encarniçada" (38).

O que nos revela o contato com estas obras? A força é a fonte genésica da forma. Ela nunca se manifesta como potência em "estado puro", embora a quantidade da força determine a qualidade da força. A força da arte emana de um *pathos*. Ela é sempre força existencial. E, portanto, como força existencial, ela sempre tende à significação. É o que vimos na arte dos pacientes dos ateliers de terapia ocupacional da Doutora Nise da Silveira ou na obra de Lautreamont.

Nietzsche nos ensina que os signos são inseparáveis das forças. Mas, enquanto nas ciências, os signos se projetam como sintoma de forças, na arte os signos são imediatamente forças. A forma está imantada pela força. Os signos da arte têm um poder de irradiação. A força da arte é força criadora. As potências do caos, da loucura, do abismo na arte, não se manifestam como desordem, mas, sim, como excessividade do sentido. Esta é a escrita de Nietzsche ou a violência poética de Lautreamont. A arte desta tradição é mediação de forças. Na arte, o abismo sempre tende à fala, ao sentido, ao ritmo, à dança.

Razões da Loucura

Na primeira parte *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, o herói é caracterizado como louco em razão de sua determinação de imitar na vida real as façanhas dos heróis dos livros de cavalaria. Na segunda parte, o herói é qualificado como louco precisamente pela razão inversa: ele pretende

corrigir os erros, os lapsos, os exageros, as seqüências apócrifas do livro que está sendo escrito sobre a sua vida. Com o *Dom Quixote*, a loucura abandona os papéis subsidiários, os bastidores, os disfarces, a discrição e o plano subliminar para se auto expor como tema e personagem principal. O *Dom Quixote* é o primeiro romance do Ocidente a empunhar e desfraudar o estandarte da loucura de maneira explícita. E é a origem do romance.

Não que a loucura deixasse de permear e transpassar as grandes obras da literatura no Ocidente, da idade homérica até a idade trágica de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Mas, a partir de agora, a diferença é que a loucura passa a ocupar o primeiro plano da cena. Este deslocamento exercerá um papel crucial de fundação na literatura moderna, inaugurando todo um horizonte de indagação, encenação, experimentação, prospecção, estratégia de ataque e combate. É a partir da loucura, que alguns dos mais importantes criadores da modernidade interrogaram os dogmas, as verdades mumificadas e as demências da civilização.

E esta tradição de utilização da loucura como encenação e estratégia de luta é instaurada pelo *Dom Quixote*. Desde então, o louco e a loucura não deixarão mais de ocupar a cena da literatura, através da projeção de múltiplas metamorfoses e da expressão de múltiplas diferenças. O *Dom Quixote* não pode jamais ser reduzido apenas à saga de um fidalgo ensandecido pela leitura dos livros de cavalaria, pois não se trata de uma narrativa linear, deslizando placidamente como uma lancha sob camélias como no poema drummondiano. A situação mencionada no início do tópico, onde se atribui uma razão e outra inversa para a caracterizar a loucura do herói, é reveladora de como o engenho de Cervantes nos leva a paragens mais distantes do que o entretenimento das histórias de cavalaria.

No *Dom Quixote*, a loucura se coloca como problema, indagação, investigação, trama e drama. Cervantes não apenas questiona, mas também desmoraliza a noção estreita de realidade contraposta à ficção, loucura à razão, realidade à imaginação. No *Dom Quixote*, as figuras do poeta e do louco, inextricavelmente ligadas na Grécia Arcaica, vão-se defrontar novamente. Mas a relação entre elas se dá agora em outro plano, reduzida a uma forma caricata, que denuncia a situação do poeta na modernidade.

É o que se pode depreender, por exemplo, da fala da sobrinha de *Dom Quixote*, porta-voz do senso comum, após repudiar a mania dos livros de cavalaria cultivada pelo tio: "e pior forma ainda o perigo de se fazer poeta, que, segundo dizem, é enfermidade incurável e pegadiça"⁽³⁹⁾. Os problemas suscitados por esta imagem do poeta e da loucura serão de-

vidamente traduzidos no plano da estrutura e da relação com a linguagem do *Dom Quixote*.

E, neste sentido, Michel Foucault⁽⁴⁰⁾ vê no *Dom Quixote*, a primeira das obras modernas, momento fundante de ruptura entre as palavras e as coisas, onde a razão cruel das identidades e diferenças começa a desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: "aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária onde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação".

Em que medida, as figuras do poeta e do louco se identificam no *Dom Quixote*. A cisão do sujeito implica também uma cisão da linguagem. Do ponto de vista do sujeito, o *Dom Quixote* embaralha as figuras do louco e do poeta, da loucura e da poesia, pois tanto em uma experiência quanto em outra existe um desdobramento de personagens, o eu se abre às metamorfoses do outro. A essência do drama é o desdobramento do eu no outro: "E posto que eu não penso imitar o Roldão, Orlando, ou Rotolando (que todos estes três nomes tinha ele), parte por parte em todas as loucuras que fez, disse e pensou, imitá-lo-ei o melhor que puder nas que me parecem essenciais, e talvez também que me contentassem com o imitar só Amadis, que, sem fazer loucuras prejudiciais, senão só de choros e sentimentos, alcançou tanta fama como os que maior a conseguiram"⁽⁴¹⁾

Do ponto de vista da linguagem, a cisão do sujeito induz a um permanente impulso para renomear o mundo, os objetos, as palavras e as coisas. Descolada das coisas, a linguagem se desprende da identidade e passa a produzir uma proliferação infinita da diferença no *Dom Quixote*. Não é por mera coincidência, o fato de que a poesia moderna passou a incorporar cada vez mais as liberdades da linguagem do delírio. É possível traçar uma insólita simetria na história da cultura do ocidente; quanto mais as potências da desrazão são estigmatizadas, reprimidas e desqualificadas no plano social mais elas ganham cidadania na literatura. No *Dom Quixote*, as figuras do poeta e do louco se concentram em um sujeito desagregado, dilacerado, sem substância, que não cessa de provocar a diferença. Daí o fascínio e o caráter intrinsecamente subversivo do *Dom Quixote* em um mundo marcado e fundado pela identidade, pela repetição e pelo princípio da realidade. A loucura de *Dom Quixote* é a diferença. Não há como fugir a definição de Foucault: o *Dom Quixote* é o herói da diferença.

Mas, para além do corte estruturalista de Foucault é necessário demarcar qual é a diferença da loucura do *Dom Quixote*. Ou em outros termos: o sentido da loucura no *Dom Quixote*. Como vimos em citação an-

terior, a loucura do Dom Quixote é seletiva. Ele imita apenas aos heróis de cavalaria que são paladinos da justiça. O Dom Quixote vive no mundo onde a razão só institucionaliza a injustiça. Ora, em um mundo onde a injustiça está institucionalizada, a justiça só pode se manifestar como loucura. É esta paixão raizando ao desatino que transformou um personagem condenado à mediocridade e insignificância provincianas em um dos símbolos universais da justiça.

A Loucura da Razão

Com a pena da galhofa e com a tinta da ironia trágica, o brasileiro Machado de Assis realiza uma contribuição importante para a reflexão sobre a loucura no contexto da literatura contemporânea, através do conto *O Alienista*. Em certo sentido, Machado complementa o empreendimento do Cervantes de Dom Quixote. Se Cervantes se detém nas razões da loucura, Machado se concentra na loucura da razão. O sujeito que se cinde no *Alienista* é o da razão científica positivista, encarnada na figura de Simão Bacamarte, que mistura a cura com as leituras e tenta "demonstrar os teoremas com cataplasmas".

Simão pretende ordenar cientificamente os loucos de Itaguaí no jardim das espécies, para usar a expressão de Foucault na *História da Loucura*. O conto de Machado ilustra, exacerba e denuncia, de maneira exemplar, a hegemonia da razão e sua tendência a desqualificar sumariamente como "loucura" tudo o que escape dos seus domínios. O doutor Simão, porta voz e réplica encarnada da ciência, propõe-se a extrair a pérola do espírito humano: a razão. E de mais: demarcar definitivamente os limites entre a razão e loucura. "A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, só insânia"⁽⁴²⁾.

A ciência paira acima do bem e do mal em *O Alienista*. Simão Bacamarte só admite prestar contas dos seus atos de alienista "aos mestres e a Deus". A estratégia de Machado é a de exagerar e exasperar as pretensões da ciência até o deslimite do absurdo. A ciência desempenha em *O Alienista* a mesma função que os nigromantes encantadores desempenham no *Dom Quixote*. Ela explica um fenômeno e o fenômeno contrário. De impostura em impostura, de pretensão em pretensão, de arrogância em arrogância, esta ciência vai progressivamente se revelando como uma razão delirante.

Simão Bacamarte começa a fazer associações que transformam os despautérios de *Dom Quixote* em amenidades inofensivas. Machado projeta em sua ficção as consequências de uma razão imperial fechada sobre

si mesma: "Tudo era loucura. Os Cultores de enigmas, os fabricantes de charadas, de anagramas, os maldizentes, os curiosos da vida alheia, os que põem todo o seu cuidado na tafalaria, um ou outro almotacé enfunado, ninguém escapava aos emissários do alienista"⁽⁴³⁾. Em nome da isenção absoluta da ciência, Simão Bacamarte interna a própria mulher na Casa Verde.

A teoria de Simão excluía da razão todos os casos em que o equilíbrio das faculdades não fosse perfeito e absoluto. Mas, no desvario da razão delirante, Simão postula precisamente o inverso; normal e exemplar seriam "o desequilíbrio das faculdades e como hipóteses patológicas todos os casos em que aquele equilíbrio fosse ininterrupto"⁽⁴⁴⁾. O equilíbrio perfeito e absoluto das faculdades é o ideal cartesiano. Ele implica obviamente o soterramento e o silenciamento de todas as forças do sensível, do inconsciente, da desrazão, que irrompem por outras portas, frestas e frinchas, enquanto insânia.

A linguagem da ciência é a da isenção, da objetividade, dos silogismos. Simão possui a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, a veracidade, o vigor moral e a lealdade. Ou seja: todas as qualidades que o caracterizam como "um acabado mentecapto", segundo sua nova escala de valores. A ironia trágica de Machado tem a sua culminância na decisão que Simão toma de soltar todos os supostos loucos e se auto-internar na Casa Verde.

Era só o que faltava para mostrar até onde pode chegar uma razão excludente encerrada em seus próprios limites. Em *O Alienista*, Machado de Assis arma uma situação ficcional, onde quanto mais objetivo, asseptizado, descarnado, despassionalizado, em suma, quanto mais científico, mais delirante se tornam o discurso e as atitudes de Simão Bacamarte. O que Machado nos ensina é que a razão pode desatinar também, principalmente quando se encontra encapsulada e inebriada de si mesma. A razão não pode ignorar a carga de paixão que a impele. Se Dom Quixote é o herói da diferença, é possível afirmar que Simão Bacamarte é o herói da identidade.

Sensível e Inteligível

Os animais que perpassam a ficção de Clarice Lispector não mantêm qualquer familiaridade com algum bestiário fantástico. Entretanto, em sua trivialidade cotidiana, eles são capazes de provocar o espanto, a

perplexidade, o tremor, o desmoronamento e a danação dos personagens de Clarice. O cavalo, em *Perto do Coração Selvagem*, a barata, em *A Paixão Segundo G. H.*, o cachorro no conto *O Crime do Professor de Matemática* e o búfalo no conto homônimo. Todos desencadeiam as forças de uma cena trágica. O caráter simbólico dos animais de Clarice fica evidente no conto *O Mistério de São Cristovão*, onde três personagens aparecem travestidos pelas máscaras do galo, do touro e do demônio.

Os animais deflagram o drama, porque são encarnações e símbolos do mundo sensível. A sua simples presença é, portanto, uma ameaça para personagens hipertrofiados no mundo da razão. Eles representam a permanente possibilidade de emergência das forças do caos sob a crosta do cotidiano. E, neste sentido, o conto *O Crime do Professor de Matemática* é emblemático de toda a obra de Clarice Lispector. No caso, a razão é levada ao ponto extremo do que é, ao mesmo tempo, a sua origem e a sua caricatura: a matemática. Nada mais racional e razoável do que o professor de matemática. E nada mais sensível e afetivo do que um cão.

O drama do inteligível e do sensível está armado. A princípio, professor de matemática vê no cão uma nova possibilidade de ter a alma. É precisamente isto que o deixa desconcertado. Sente-se abalado somente com o fato de um cão ser um cão, pois isto mobiliza as forças do instinto, da vitalidade, da afetividade, do sensível. O professor de matemática se incomoda com a ferocidade do cão avançando sofregamente sobre a mesa para abocanhar um pedaço de carne. E tenta conjurar a manifestação das potências encarnadas no cão, domesticando-as através de uma operação "humanizadora". Ele passa a chamar o cão por um nome bem humano: "José". Mas desconfia que o cão não gosta de ser chamado assim.

Com sua irredutível natureza animal, o cão não pedia nada ao homem. Mas este "nada" era o fato mais perturbador para o professor de matemática: "Não me pedindo nada, me pedias demais. De ti mesmo exigias que fosses cão. De mim exigias que eu fosse um homem. E eu, disfarçava como podia"⁽⁴⁵⁾. O crime do professor de matemática é o de estrangular a expressão de suas pulsões mais vitais. E ele tenta expiar o crime com um novo delito lógico, enterrando um cachorro desconhecido, jogado nas ruas de uma cidade estrangeira: "Põe-se então a pensar com dificuldade no verdadeiro cão como se tentasse pensar com dificuldade na sua verdadeira vida"⁽⁴⁶⁾.

Como vimos na interpretação do conto *O Alienista*, de Machado de Assis, uma razão hipertrofiada não escapa por muito tempo à tentação de delirar. O ato de expiação acaba se revelando, no fundo, um ritual, onde o professor de matemática enterra a sua própria vitalidade renegada. Em sua

frieza, em sua inteligência, em sua consciência gélida, o professor de matemática só consegue se relacionar com a sua dimensão sensível se ela estiver morta, inerte, os olhos vidrados.

Em segundo momento, o professor decide desenterrar o cão morto. Mas, tanto o ato de enterrar como o de desenterrar, são reveladores do seu drama. Ela não consegue nem escamotear nem se expor à visão do duplo do cão vivo. O cão morto acaba sendo tão inquietante quanto o cão vivo, mesmo porque se constitui apenas um duplo deste. Clarice insiste não apenas no caráter do delito da razão, mas também no fato de que os crimes permanecerão impunes, enganando até mesmo ao juízo final. Só não enganam mesmo à literatura. Ela, a literatura moderna, é um dos raríssimos espaços onde os crimes da lógica não permanecem impunes. O conto de Clarice não nos deixa mentir. A literatura é juízo final.

Barco Bêbado

A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais
Ainda desvendarei seus mistérios latentes
A, velado voar de moscas reluzentes
Que zumbem ao redor dos acres lodaçais;
E, nívea canidez de tendas e areiais,
Lanças de gelo, reis brancos, flores frementes;
I escarro carmim, rubis a rir nos dentes
Da ira ou da ilusão em tristes bacanaís;
U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,
Paz de verduras, paz de pastos, paz dos anos
Que as rugas vão urdindo entre brumas e escolhos;
O, supremo clamor cheio de estranhos versos,
Silêncios assombrados de anjos e universos:
— Ó! Ômega, o sol violeta dos Seus Olhos!"

(Soneto das Vogais, Rimbaud)⁽⁴⁷⁾

As figuras do louco e do poeta projetados pelo *Dom Quixote*, de Cervantes, vão-se encontrar e se defrontar em um face a face na obra de Rimbaud, abrindo todo um novo horizonte de possibilidades de prospecção para a poesia moderna. Rimbaud radicaliza ainda mais o processo de separação entre as palavras e as coisas detectadas por Foucault no *Dom*

Quixote, propondo uma nova gramática para a poesia, onde cada vogal corresponderia a uma cor e às imagens que ela invoca. O que Rimbaud sugere é uma gramática da imaginação, concedendo ao poeta plenos poderes para recriar o universo à medida de suas imagens.

Na trilha das correspondências do simbolismo de Baudelaire, Rimbaud nutre a "esperança de inventar um verbo poético que seria acessível a todos os sentidos". A gramática de Rimbaud é uma poética que traduz as novas possibilidades e os novos desafios do poeta em uma era onde as palavras se desprenderam das coisas. Mas, ao contrário do que se pode inferir da interpretação de Foucault sobre o *Dom Quixote*, o face a face entre as figuras do poeta e do louco na poesia moderna não se dá apenas o plano de um descentramento epistemológico puro. A uma gramática da poesia correspondente uma força. Ao descentramento correspondente um desregramento. O soneto das vogais tem como contraponto a turbulência do *Barco Bêbado*, em que se encena a excessividade do sentido.

A alucinação das palavras em Rimbaud é indivisível do desregramento dos sentidos. Este é o significado traduzido pela cifra "Barco Bêbado" e que se desdobra por todo o poema. É a cisão existencial do sujeito que provoca a cisão da linguagem: a ebbriez é tanto do sujeito quanto da linguagem. "O poeta se faz vidente através de um longo, imenso e sistemático desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura..."⁽⁴⁸⁾. E, em Rimbaud, temos uma poética e uma obra que corresponde à esta poética. Ao soneto das vogais, correspondem as *Iluminações*, onde Rimbaud explora as virtualidades deste novo alfabeto da poesia.

Em *Iluminações*, o eu praticamente desaparece, só se revelando enquanto *outro*, desdobrado em um turbilhão de imagens, que não remetem mais às coisas. São imagens que voltam-se sobre si mesmas, incitando os poderes da linguagem em sua dimensão simbólica para expressar o mundo apenas por alusões: "Na grande rua suja os açougues se levantaram, e os barcos foram lançados em direção ao mar que, no alto, era em degraus como nas gravuras"⁽⁴⁹⁾. E, logo neste primeiro poema de *Iluminações*, Rimbaud evoca as potências do caos através do dilúvio: "Brota da terra; — Espumas, rola sobre a ponte e por cima dos bosques; — panos negros e órgãos, — relâmpagos e trovão, — subi e rolai; — Águas e tristezas, subi e reestabelecei os Dilúvios. Pois desde que eles se dissiparam, — oh! as pedras, pedras preciosas escondendo-se debaixo da terra, e as flores abertas! — reina o tédio! e a Rainha, a Feiticeira que acende sua brasa no vaso de barro, não quererá jamais contar-nos o que sabe, e que ignoramos"⁽⁵⁰⁾.

A linguagem que Rimbaud inventa em *Iluminações* vai muito além da metáfora da tradição clássica, onde um termo se sobrepõe a outro, para instaurar um novo sentido. Em Rimbaud é o próprio contorno do mundo que se dissolve sob a alucinação das palavras. "As veredas são ásperas. Os montículos cobrem-se de giestas. O ar é imóvel. Como os pássaros e as fontes estão longes! Isto só pode ser o fim do mundo, avançando"⁽⁵¹⁾. Em suas metamorfoses, o eu que é outro que fala para além da vida: "Sou realmente de além túmulo, e não tenho mensagens"⁽⁵²⁾.

O poeta, o sábio e o vidente eram figuras indivisíveis na Grécia arcaica. Rimbaud retomarà a unidade entre o poeta e o vidente na modernidade, através de uma alquimia do verbo, uma linguagem encantatória, uma linguagem de iluminações. Em Rimbaud a vidência não ocorre por acaso, não é dádiva de algum disco-voador ou contato imediato de terceiro grau. Ela é conquistada por meio de um longo, imenso e sistemático desregramento dos sentidos.

E Rimbaud tanto expressa a vidência da Grécia arcaica quanto **exaspera a máscara da loucura moderna**, aquela que conduz aos hospícios: "Nenhum dos sofismas da loucura, — a loucura que leva ao hospício, — ficou esquecido por mim: eu poderia repetí-los todos, tenho o sistema"⁽⁵³⁾. A vidência se espalha na violência, na contundência, no clamor, na insolência e no desafio, que resgatam a loucura subterrada nos calabouços dos manicômios e a recoloca em primeiro plano da cena moderna.

NOTAS:

- (1) JASPERS, Karl. *Gênio y Loucura - Ensaio de Análisis Patográfico Comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swendenborg y Höelderlin*. Madrid, Aguilar, 1961, p. 120.
- (2) FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 523-529.
- (3) Op. cit., p. 529.
- (4) Op. cit., p. 529.
- (5) ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo, Max Limonad, 1984, p. 18-19.
- (6) PÉLBART, Peter Pál. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura*. São Paulo, 1989, Brasiliense, p. 176.
- (7) Op. cit., p. 177-178.
- (8) DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily. Ed. Rio, Rio de Janeiro, 1976, p. 3.

- (9) NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. Trad. Paulo César Souza, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 79-80.
- (10) NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de Potência*. Trad. Mário Ferreira dos Santos, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, p. 326.
- (11) Apud Gilles Deleuze, *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily, Ed. Rio, Rio de Janeiro, 1976, p. 35.
- (12) DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily, Ed. Rio, Rio de Janeiro, 1976, p. 51.
- (13) Op. cit., p. 51-52.
- (14) NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de Potência*. Trad. Mário Ferreira dos Santos, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, Livro II.
- (15) KOSSOVITH, Leon. *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo, Ática, 1979, p. 128.
- (16) Apud Leon Kossovith, in *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo, Ática, 1979, p. 117.
- (17) Apud Leon Kossovith, in *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo, Ática, 1979, p. 126.
- (18) NIETZSCHE, Friederich. *Vontade de Potência*. Trad. Mário Ferreira dos Santos, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, Livro II.
- (19) DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 47-48.
- (20) Op. cit., p. 48.
- (21) Op. cit., p. 49.
- (22) Op. cit., p. 49.
- (23) ELIOT, T. S. *De Poesia e Coisas*. São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 157.
- (24) DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 51.
- (25) Op. cit., p. 50.
- (26) Op. cit., p. 50.
- (27) BACHELARD, Gaston. *Lautreamont*. Lisboa, Ed. Litor, 1989, p. 127
- (28) Op. cit., p. 8.
- (29) Op. cit., p. 9.
- (30) Op. cit., p. 11.
- (31) Op. cit., p. 21.
- (32) Op. cit., p. 13.
- (33) Op. cit., p. 10.
- (34) BACHELARD, Gaston, *Lautreamont*. Lisboa, El. Litor, 1989, p. 67.
- (35) Op. cit., p. 20.
- (36) LAUTREAMONT, *Os Cantos de Maldoror*. Trad. Cláudio Willer, São Paulo, Vertente, 1970, p. 43.
- (38) Op. cit., p. 8.
- (38) Op. cit., p. 6-7.

- (39) CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Trad. Viscondes de Castilho e de Azevedo, Porto, Lello & Irmão Editores, p. 52.
- (40) FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 63-64.
- (41) CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Trad. Viscondes de Castilho e de Azevedo, Porto, Lello & Irmão Editores, p. 212-213.
- (42) ASSIS, Machado de. *Obras Completas - Volume II*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992, p. 261.
- (43) Op. cit., p. 279.
- (44) Op. cit., p. 280.
- (45) LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991, p. 152.
- (46) Op. cit., p. 51.
- (47) CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud Livre*. Trad. Augusto de Campos, São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 37.
- (48) RIMBAUD, Arthur. *Uma Temporada no Inferno & Iluminações*. Trad. Lêdo Ivo, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985, p. 36.
- (49) Op. cit., p. 81.
- (50) Op. cit., p. 82.
- (51) Op. cit., p. 85.
- (52) Op. cit., p. 92.
- (53) Op. cit., p. 68.

SEVERINO FRANCISCO é jornalista e mestre em Literatura Brasileira pela UnB.