

A experiência da loucura nas formas antiga e moderna da tragédia **

(...) Que é a vida? Um frenesi. Que é a vida? Uma ilusão, uma
sombra, uma ficção; o maior bem é tristonho, porque toda a vida é
sonho e os sonhos, sonhos são.
(*A Vida é Sonho. Pedro Calderón de La Barca*)

Resumo

O objetivo deste artigo é pensar a singularidade da loucura na tragédia grega antiga em contraste com a tragédia do começo da era moderna. Originariamente compreendida como algo enviado ao homem por inspiração divina, a loucura torna-se manifestação da subjetividade humana; terreno inteiramente novo a ser explorado tanto pela filosofia quanto pelo drama.

Palavras-chave: tragédia . loucura . *pathos* . cosmos . subjetividade

Abstract

The aim of this article is to think the singularity of madness, in the ancient Greek tragedy, in its contrast with the tragedy of the beginning of Modern era. Originally understood as something that enters into men by divine inspiration, madness turns to be a manifestation of human subjectivity; a whole new field to be explored in both philosophy and drama.

Keywords: tragedy . madness . *pathos* . cosmos . subjectivity

* Professora do Curso de Especialização em Arte e Filosofia da PUC-Rio.

** Nota: O tema do presente artigo foi mais amplamente desenvolvido em minha tese de doutorado, *Poética trágica: ruptura no agon harmônico do cosmos ou o tempo fora do eixo*, sob a orientação da Profa. Maura Iglésias, Depto. de Filosofia da PUC-Rio, 2012.

A compreensão filosófica de que a abertura do campo da *subjetividade*¹ para o drama constitui um dos traços mais marcantes da ruptura entre a tragédia antiga e a tragédia do começo da era moderna pode ser intensificada a partir da reflexão sobre o modo como a loucura se manifesta em ambas. Foi esse o caminho percorrido aqui, com o objetivo de ampliar o pensamento acerca das relações de continuidade e descontinuidade entre as formas antiga e moderna da tragédia.

Quando, nas *Coéforas* de Ésquilo, Orestes comete o matricídio, uma experiência de horror do mundo se abre para ele², por meio daquilo que os gregos antigos nomeavam *diakósmesis*³: uma ordenação divina capaz de atuar temporariamente sobre a ordem natural do cosmos⁴ — porque os gregos antigos podiam conviver naturalmente com diferentes e sucessivas ordenações do cosmos, de acordo com as múltiplas divindades que sobre ele exerciam sua força. Eis aí uma das diferenças cruciais entre um mundo politeísta e um mundo monoteísta. Em seu estudo sobre a tragédia, Eudoro de Sousa resgata um fragmento de Crisipo, filósofo estoíco do século III a.C., onde a definição de cosmos é imprescindível para que se possa compreender o sentido da *diakósmesis* e o contraste entre politeístas e monoteístas, em última instância, entre antigos e modernos:

1 O termo *subjetividade* é aqui tomado no mesmo sentido em que foi empregado por Hegel, em sua *Introdução à história da filosofia*, para demarcar o começo da era moderna: “Com ele [Descartes] o pensamento começou a penetrar a si mesmo. *Cogito ergo sum* são as primeiras palavras de um sistema; e justamente estas palavras expressam o que diferencia a filosofia moderna de todas as outras precedentes.” E ainda: “A subjetividade em si e por si consiste, precisamente, em que o sujeito possui a determinação de preencher, realizar, sua universalidade, e pôr-se a si mesmo idêntico com a substância.” Cf. G. W. F. Hegel. *Introdução à história da filosofia*. Ed. Hemus. São Paulo, Brasil, 2004. p. 194 e 186.

2 Na fala de Orestes, ouvimos: “Não são visões destas minhas dores, eis claro cadelas raivosas da mãe.” E, mais adiante, dirigindo-se a Apolo: “Soberano Apolo, elas são muitas e dos olhos gotejam sangue hediondo”. Cf. Ésquilo. *Coéforas* (vv. 1053-1058), in: *Orestéia*. Trad. Jaa Torrano. Ed. Iluminuras. São Paulo, Brasil. 2004.

3 O termo grego deriva do verbo *diakósméo*; “pôr em ordem uma tropa”, um cortejo, literalmente separando uns dos outros; “dispor”, “organizar”. Daí a consequente ampliação do sentido do termo para a ordenação ou arranjo do Universo. Cf. Anatole Bailly, *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec-Français*. Ed. Hachette. Paris, France. 2000.

4 O mais amplo conceito concebido na antiguidade grega, o termo *cosmos* reúne em uma unidade coesa e divina a totalidade de tudo o que é, e na qual tudo está implicado em tudo: ética, política, natureza, religião etc.

(...) para nós, modernos, que acolhemos e recolhemos a tradição cristã, só existe um Universo, criatura de um só Deus, Criador do céu e da terra e de todas as coisas visíveis e invisíveis. Mas, para os Gregos, tantos “Universos” havia, quantos os deuses em que acreditavam, como agentes e representantes de uma ou outra ordem universal, física, humana e divina. Eis o que significa, segundo Crisipo, a palavra no contexto de um fragmento preservado por Estobeu: “O Kósmos é o sistema do céu e da terra e de todos os entes por eles [céu e terra] gerados; também é o sistema dos deuses e dos homens e de todos os seres por eles [deuses e homens] criados. De outro modo, pode dizer-se que o Kósmos é a divindade, por virtude da qual, a diakósmesis tem princípio e fim”.⁵

O que se passa com Orestes está no mundo, advém do mundo. O que ele vê é algo fora de si mesmo: as Erínias, divindades cujo nome era impronunciável, que perseguem o assassino em busca de vingança pelo crime de natureza consanguínea: o matricídio. Ninguém mais vê o que Orestes vê, mas todos podem pressentir o que essa invisibilidade oculta: uma exigência cósmica de reparação da ordem.

Também o *Ájax* de Sófocles pode ser destacado como um eloquente exemplo da manifestação da “loucura” na tragédia antiga. Nesta obra, o herói é chamado *ho maneís*⁶ ou “o furioso”, termo relacionado *máne*, *mánes*, regularmente traduzido por “loucura”; do verbo *maínomai*, *maíno*, usado para designar desde o ato de “enfurecer-se” ou tornar-se “louco”, “furioso”, por questões de guerra, como também para designar um “caráter violento”. É por força e ação de Palas Atená que *Ájax* passa a ver, em um bando de animais, os Atridas e outros heróis da guerra contra Tróia, sendo levado, nesse delírio da visão, a matá-los, na certeza de que matava os heróis Aqueus. Ao recuperar a razão, obrigado a reconhecer em seu próprio feito a carnificina dos animais, *Ájax*, não suportando o que vê, lança-se de encontro à sua espada, pondo fim à própria vida. Nas palavras da deusa Palas Atená, dirigidas a Odisseu, vê-se a afirmação da origem divina do motor da ação:

5 Fragmento de Crisipo preservado por Estobeu. *Ecl.* I, 184. *Apud.* Eudoro de Sousa. “A Essência da Tragédia”. Cap. III, in: “Introdução” à *Poética* de Aristóteles. Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa, Portugal. 2003. p. 85.

6 Sófocles. *Ájax* (v. 726).

*Eu o afastei, lançando em sua vista maciças crenças da alegria lúgubre;
 levei-o aos animais, confuso espólio ainda sem dono, dóceis aos pastores.
 Caindo sobre os cornos numerosos, a morte irrompe da torsão do dorso.
 Pensava às vezes ter em mãos dois ex-Atridas ou golpear um outro líder.
 E eu acendia o seu delírio mórbido e na trama funesta o arremessava.
 (...) Mostrarei esse louco manifesto, para que contes tudo aos Argivos. (...).⁷*

Nas *Bacantes* de Eurípidés, o delírio báquico ou transe dionisíaco de Agave, mãe de Penteu, o rei de Tebas, a faz confundir seu filho com um filhote de leão. Ao matá-lo, fixando-lhe a cabeça em um cetro, Agave adentra a cidade, “vitoriosa”, até que, desfeita a dionisíaca *diakósmesis*, ela se dá conta de que matou o próprio filho. Nas palavras de Cadmo: “Loucura; a *pólis* toda dionisou-se.”⁸ Foi justamente por não cultuar o deus dos delírios e transe báquicos, Dioniso, que a cidade de Tebas se viu sob a ação da força desmedida de sua *diakósmesis*.

O verbo relacionado à denominação de *manía*, para as chamadas “loucuras”, pode ser empregado tanto como referência aos “transportes báquicos”, (*mainomenos Diónysos*), quanto para designar o “furor profético” ou os “sentimentos de paixão”, como “ter o coração agitado por sentimentos violentos”, “ser transportado pela loucura”, “pela audácia”, “ser transtornado pela dor” e, ainda, “pelo vinho”.⁹ Na *Antígona* de Sófocles, ouvimos o Coro pronunciar as palavras *Thuíaisin, haí se mainómenai pánykhoi khoreúousi*, cuja tradução aponta as Tíades ou Mênades, que, “delirando a noite inteira, dançam em teu louvor [de Baco]”.¹⁰ Na visão de E. R. Dodds, esse tipo de manifestação parece ligado à inspiração dionisíaca, cuja função social era “catártica”, no sentido psicológico, pois visava purgar o indivíduo de impulsos irracionais.¹¹

O que a tragédia grega antiga apresenta como “loucura” é na verdade algo múltiplo: trata-se de diferentes formas de desvio da lucidez, por meio do

7 Sófocles. *Ájax* (vv. 51-60). Trad. Trajano Vieira. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1997.

8 Eurípidés. *Bacantes* (v. 1295). Trad. Trajano Vieira. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2003. No grego: *emánete, pásá t'exebakkheúthe pólis*.

9 Cf. Anatole Bailly. *Op. cit.*

10 Sófocles. *Antígona* (vv. 1151-1152), in: *Três Tragédias Gregas. Antígona, Prometeu Prisioneiro, Ájax*. Trad. Guilherme de Almeida. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1997.

11 E. R. Dodds. “As Bênçãos da Loucura”, in: *Os gregos e o irracional*. Ed. Gradiva. Portugal, 1988. p. 88.

delírio e de estados alterados, em que se davam os tranSES, os festejos e os rituais. Não há uma razão pura ou depurada, à qual se opõe, igualmente, uma loucura pura e absoluta, como se verá emergir, mais tarde, com o espírito racionalista que começa a ganhar força a partir da segunda metade do século XVII. Ao contrário, muitas vezes é por meio de um ritual aparentemente “irracional” que a tragédia antiga reconduz o indivíduo à razão.

Recuando a Homero, parece seguro afirmar a forte associação entre loucura e ação divina. O clássico exemplo do momento em que o ciclope Polifemo, atacado por Odisseu, grita que “Ninguém quer matar-me (...)”, encontra na resposta dos outros ciclopes a afirmação de que “(...) meio não há de evitar as doenças que Zeus nos envia.”¹² Na *Odisséia*, Homero faz suas personagens falarem por meio de uma linguagem que permite concluir que a crença na origem divina da loucura era corrente naqueles tempos.¹³ No Canto XX, a visão simbólica do adivinho Teoclímene se assemelha às visões de Cassandra, no *Agamêmnon* de Ésquilo, inspirados, ambos, por Apolo. Chamado de “doido” (*aphraínei*), por Eurímaco, um dos pretendentes que dele escarnece, Teoclímene prevê a desgraça iminente: “(...) vejo a desgraça aproximar-se de vós, sem que possa nenhum evitá-la dos pretendentes que se acham na casa do divo Odisseu.”¹⁴

Também ocorre, em Homero, o termo (*áte*), para designar a experiência de “tentação” ou “loucura”, cujo exemplo paradigmático é o desentendimento entre Agamêmnon e Aquiles, logo no começo da *Iliada*. O chefe da armada grega Agamêmnon, tomado por uma *ate*, que ele reconhece mais tarde como lhe tendo sido enviada pelos deuses, resolve compensar-se pela perda de sua amante tomando para si a amante de Aquiles. Pode-se apontar ainda o termo *enthousiasmós*, usado para designar experiências em que o deus apossava-se da sacerdotisa $\frac{3}{4}$ como, por exemplo, a Pítia, dita *éntheos* $\frac{3}{4}$, usando-lhe os órgãos vocais, para enviar sua mensagem divina. E até a época de Plutarco (46 a 126 d.C.), a experiência do transe ainda era genuína e podia ser testemunhada, sendo a mudança de voz um traço comum dessa experiência.¹⁵

O testemunho das obras que nos restaram permite o reconhecimento, no passar do tempo, de uma distinção no que diz respeito à compreensão da

12 Homero. *Odisséia*, IX (v. 411). Trad. Carlos Alberto Nunes. Ediouro. Rio de Janeiro, 2000.

13 E. R. Dodds. *Op. cit.* p. 78, 79.

14 Homero. *Odisséia*, XX (vv. 367-369). *Op. cit.*

15 E. R. Dodds. *Op. cit.* p. 84, 85.

loucura como manifestação divina. Ao que parece, na antiguidade clássica é desencadeada uma atitude diversa perante a loucura, e o que ocorre é uma limitação da gama das formas de loucura consideradas divinas, de modo a reduzi-las a somente alguns tipos específicos. Em Atenas, ainda que as pessoas mentalmente afetadas fossem evitadas, por serem consideradas sujeitas a uma maldição divina, de modo ambíguo, elas eram simultaneamente respeitadas, chegando a suscitar uma espécie de temor, pelo fato de estarem em contato com o divino, possuindo poderes que a maior parte dos homens não possuía. Mas o que se percebe acima de tudo é que os limites que distinguem a loucura divina, inspirada pelos deuses, da loucura como demência vulgar, são bastante difíceis de serem traçados. O espectro semântico do verbo (*maínomai, maíno*) e a diversidade de termos aos quais ele se associa alcançam tal abrangência, que, ao que tudo indica, não apenas o que se pode reconhecer como “razão”, no sentido de lucidez, é algo bastante amplo, na medida em que o próprio delírio permite expandir a visão e a compreensão, mas também o jogo entre razão e desrazão parece bem mais complexo e dinâmico do que o que nos é permitido vislumbrar quando projetamos anacronicamente sobre os antigos a nossa noção excludente de loucura.

Mesmo considerando-se a transformação que se dá, já na antiguidade clássica, no sentido de diferenciar as manifestações divinas da loucura daquelas compreendidas como males humanos, é possível afirmar que, entre os antigos trágicos, a “loucura” figurava sobretudo como um “estado transitório”, que acabava por favorecer o lúcido reconhecimento da realidade, e estava indiscutivelmente associada à ação divina sobre os mortais.

Contudo, em Heródoto algo diverso se passa e a loucura é questionada em sua origem divina. No *logos* originário da história vemos surgir uma crítica da loucura, uma discriminação de determinadas ações cuja natureza tornaria impossível a sua associação a uma manifestação de ordem divina. A loucura de Cambises (tirano da Pérsia), por exemplo, é designada pelo historiador por meio da expressão *adikema emáne*¹⁶. Um dos crimes por ele cometido foi mandar chicotear os egípcios que celebravam o boi sagrado Ápis, após golpear, no ventre, o próprio animal, pondo fim aos festejos, ridicularizando e queimando as estátuas dos deuses daquele povo. Nessa passagem, o verbo aparece somado ao termo *adikema*, que significa “injustiça”, levando a crer que os atos cometidos por Cambises foram compreendidos como resultado

16 Herodotus. *The Histories*, III, XXX. Vol. 1. Trad. G. C. Macaulay. Col. *Forgotten Books*. USA. 2010.

de uma espécie de furor ou acesso de loucura. Mas o fato de Cambises desrespeitar as tradições, a forma como ele escarnece da religiosidade e dos rituais egípcios, não pode mais conduzir a uma compreensão da loucura como advinda dos deuses. O que permite perceber que, nem mesmo o “louco”, no sentido divino da loucura, escarnece do sagrado, já que a loucura, movida pela força dos deuses, jamais poderia conduzir o homem na direção contrária ao que é divino. O ato de escarnecer do divino não pode ser portanto algo produzido por uma loucura divina; tal forma de loucura só poderia encontrar sua origem no próprio homem e a expressão *emáne megálos* aparece traduzida *tout court* por “louco”¹⁷. O que se vê aqui é a origem da história, onde as ações dos homens são tratadas, não em sua forma épica ou trágica, mas em sua efetividade. A loucura se configura portanto em um novo quadro, no qual uma nova percepção permite distinguir, do insuflar dos deuses, uma manifestação da loucura puramente humana, seja por razões congênicas, seja pela ingestão de vinho puro ou outras razões que não as divinas: “Está claro para mim, portanto, por todos os tipos de prova, que Cambises estava louco, excessivamente, caso contrário, ele não teria atentado contra os ritos religiosos e os costumes, deles escarnecendo.”¹⁸

Esse deslocamento do sentido da loucura nos permite compreender algumas das distinções fundamentais entre tragédia e história. Na tragédia, ainda que o desfecho conduzisse, muitas vezes, o herói à morte, também podia levá-lo à reconciliação com a realidade, como se dá no caso de Orestes, em Ésquilo. O essencial na tragédia é que o próprio desenrolar do mito trágico exige o restabelecimento da ordem geral do cosmos e, dessa forma, a loucura sempre conduz à lucidez, mesmo que em face do horror. Se história e tragédia são ambas *mímeseis* de *práxis*, para lembrar a fórmula aristotélica apresentada na *Poética*, a história constitui contudo uma espécie de narrativa que visa a objetividade das ações, os efeitos que produzem e, sobretudo, o ocorrido, o que efetivamente se deu, ao passo que a poética trágica procura captar a universalidade da ação humana, por meio do que é provável ou verossímil, situando-a sempre a meio caminho, em pleno *ágon*, entre a tradição arcaica e as novas configurações políticas da *pólis*.

Se endossamos, nesse sentido, a interpretação de Dodds é possível afirmar que a compreensão mais arcaica da loucura reconhece sua origem na ação divina, ao passo que concepções posteriores, tais como a do pré-socrático

17 *Id. ibid.* III, XXXVIII. Vol. 1.

18 *Id. ibid.*

Empédocles, estabeleceram uma forma distinta de loucura, atribuída a causas corporais (males congênitos, provenientes do próprio corpo ou de excessos tais como a bebida).¹⁹ A tragédia conserva, nesse sentido, a atitude arcaica para com a loucura, tratando-a claramente como ação dos deuses sobre os homens. Contudo, se o homem trágico reconhece no delírio a força divina, isso não o impede de assumir integralmente a responsabilidade por seus atos.

No *Édipo Rei*, de Sófocles, não é a questão da loucura que se impõe; ao contrário, sem qualquer transe ou transporte delirante, é sempre sobre a capacidade de discernimento ou *phrónesis* que se afirma a virtude de bem governar, sendo justamente o erro de juízo o que conduz o rei Édipo à derrota. A loucura não parece tematizada em Édipo, ao menos de forma mais explícita, tal como a reconhecemos na *Orestéia*, no *Ájax* ou nas *Bacantes*, à exceção, talvez, do exemplo citado por Dodds, onde Édipo é guiado por uma divindade até o lugar onde pendia o corpo de Jocasta, o que se dá em meio a um estado de furor: “Ao transtornado, um demo a indica (...).”²⁰ E aqui, é ainda outro termo que designa o estado “transtornado” de Édipo: *lyssônti*, derivado de *lyssáo*, “estar enraivecido”, “furioso”, “estar em um transporte violento de cólera”.²¹ Apesar de constituir o núcleo da ação violenta mais propriamente dita da peça $\frac{3}{4}$ o momento em que Édipo se depara com o corpo da esposa morta e, retirando de suas vestes os broches que a adornavam, fura os próprios olhos $\frac{3}{4}$ esse momentâneo “estado de cólera” não pode ser reconhecido como o que move a ação de Édipo ao longo da peça.

A questão mais vital em *Édipo Rei*, no que se refere ao jogo da razão e desrazão, é que Édipo julga mal justamente ao fazer uso da razão, toma o falso por verdadeiro, a hipótese por fato, porque se precipita em seu julgamento. Mas não por estar movido pela “loucura”. Ninguém jamais disse que Édipo estava louco; foi por fazer mau uso dessa parte especial da razão ou discernimento, capaz de reger o campo de imprevisibilidade que encerra a ação, que Édipo foi acusado tanto por Tirésias quanto por Creonte. Afinal, os homens que governam são homens de ação e, para agir com justiça, é preciso sobretudo discernimento. O discernimento é portanto a forma da razão indispensável à atividade política e essa é a maior falta de Édipo no tempo presente da ação da peça. Tudo o mais já ocorreu, no passado; é ação anterior

19 E. R. Dodds. *Op. cit.* p. 77.

20 Sófocles. *Édipo Rei*. (v. 1258). Trad. Trajano Vieira. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2001. No grego, extraído da mesma edição: *lyssônti d'autôi daimónon deitknysí tis?*

21 Cf. Anatole Bailly. *Op. cit.*

à circunscrição delimitada por Sófocles em sua *mímesis*. Portanto, se a ação passada era inevitável, dada a ordem cósmica à qual está vinculada, a ação presente poderia ter sido evitada pelo uso equilibrado do discernimento. O que permite reconhecer na expressão *ouk orthôs phroneîs*²² a crítica de Creonte à incorreção no pensamento desenvolvido pelo rei Édipo.

Ao que parece, nos tempos trágicos da antiguidade, a ausência de uma oposição simétrica entre loucura e razão estabelece para ambas uma amplitude e uma maleabilidade cujo jogo dinâmico é de difícil apreensão. O surpreendente é que o domínio da razão constitui, em si mesmo, um campo permeável ao desvio e, dessa forma, cheio de perigos. A razão não se perde única e exclusivamente pela desrazão, loucura ou insanidade, ela pode perder-se a si mesma, o que faz com que os riscos de incorrer em erro se ampliem enormemente. Desgovernando-se pelo erro no julgamento, pela precipitação, pela falta de *phrónesis*, Édipo encontra a fatalidade terrível de seu destino.

O que é certo é que, na antiguidade, mesmo diante do processo que vai, aos poucos, desenhando com maior contorno a distinção entre loucura divina e loucura humana, nada nos leva a um reconhecimento da loucura como uma *alteridade radical* da razão, tal como se dá na era moderna. O que parece distinguir essencialmente a experiência da loucura, entre os antigos, da experiência moderna reside no fato de que originalmente era preciso reconhecer a divindade causadora do mal para poder apaziguá-la com os devidos ritos. A atitude moderna, por sua vez, busca fazer um diagnóstico para identificar, pura e simplesmente, a doença entre os diversos tipos catalogados em algum compêndio científico. A diagnose consistia portanto, entre os antigos, em revelar a identidade da divindade atuante.²³ Isso, por si só, se distancia enormemente da experiência que o senso comum mantém com a loucura, em tempos de secularização. E, ainda que, entre os antigos, a catarse mágico-religiosa vá, pouco a pouco, se desligando de seu contexto sagrado, não há nenhuma ação de exclusão do louco do seio da sociedade. Ao contrário, ainda que a loucura humana, depurada da sua forma divina, fosse encarada como um mal, a figura do louco era, de certo modo, assimilada pela sociedade, ele não era alijado em práticas e instituições de exclusão, conforme irão testemunhar, mais tarde, os tempos do nascimento do hospital psiquiátrico. Pode-se dizer que Michel Foucault foi o primeiro a afirmar que a experiência da exclusão do louco é uma prática do mundo moderno.

22 Sófocles. *Édipo Rei*. (v. 550).

23 E. R. Dodds. *Op. cit.* p. 92.

O contraste com os modernos

Nos primórdios da era moderna, a tragédia de Shakespeare vai tratar amplamente a questão da loucura, tornando manifesta a mudança e o forte contraste da atitude que a modernidade operou com relação à loucura. A irrupção de um vasto campo da interioridade, que apenas começa a ser explorado, tanto pelo pensamento filosófico quanto pela dramaturgia, transfere a loucura, de sua presença amplamente manifesta no mundo, para o interior infinito, oscilante, e muitas vezes assombrado, do homem e de sua consciência. Na era moderna, a loucura adentra o terreno de um *sujeito das paixões*, passando a ser tratada como um processo interior e próprio da subjetividade humana.

Duas formas de loucura podem ser claramente identificadas no *Hamlet* de Shakespeare: a loucura genuína e modernamente trágica de Ofélia, lançada no desterro, sem o apoio da palavra fundamental do Coro (cuja interlocução é indispensável na tragédia antiga), sem a ação de deuses, sem a possibilidade do abrigo sob o templo (como se vê na *Orestéia*); e a loucura como artilharia da razão, estrategicamente forjada por Hamlet para flagrar o assassino e esclarecer o crime cometido contra seu pai. Em *Hamlet*, o que se vê é a loucura escarnecendo da razão, bem mais próximo, ao que parece, do sentido metafórico de loucura que se pode reconhecer em Montaigne e em Erasmo, por exemplo.

A multiplicidade de termos encontrada na antiguidade para designar as diversas espécies e manifestações da loucura dá lugar, com os modernos, a uma homonímia capaz de reunir em uma mesma palavra $\frac{3}{4}$ *loucura* $\frac{3}{4}$ formas bastante distintas de desrazão. O que é indiscutível é que, na era moderna, o processo é sempre interno: em Ofélia, trata-se de uma subjetividade que se desconectou do mundo, retirando-se para um “lugar” mais protegido, mais lírico, que funciona em uma lógica própria e que se expressa poeticamente por meio de palavras e cantos insanos, sob a ótica dos demais. A loucura de Ofélia é trágica, mas distinta da tragicidade que se reconhece em Orestes, onde, por necessidade, uma força da natureza divina visa resguardar uma ordem sagrada. Na modernidade, a *loucura* é imediatamente associada ao desenrolar de processos mentais internos de um sujeito, uma substância psíquica afirmada a partir do paradigma da razão. Mas em *Hamlet* é desconcertante o fato de que ela advém da consciência, arquitetada pela capacidade de crítica que a consciência ganha em tempos de Reforma.

Na tragédia da antiguidade grega, essa experiência da loucura é da ordem do *pathos*, ou seja, é algo que nos afeta, de fora. Mais do que isso, ela é uma

força divina, que cai sobre o homem, advinda da mais ampla e aberta exterioridade. Ofélia, ao contrário, foi arrastada pela fragilidade de sua própria razão interior, ao não conseguir lidar com a rigidez e o automatismo exigidos no exercício dos papéis sociais, nos regimes monárquicos dos fins da Idade Média. A diferença entre Ofélia e Hamlet reside no fato de que a jovem não consegue opor resistência a tais determinações, como o faz o príncipe, movido pela estratégia de uma razão especulativa, que se indaga a si mesma. Ofélia é uma jovem em quem o sentido maior da existência, o amor, se desfez violentamente pela recusa do amado e pelo impedimento imposto pela autoridade paterna. E foi de dentro de si mesma, de sua interioridade estilhaçada, que a loucura irrompeu, arrastando-a para a morte.

No jovem príncipe da Dinamarca, por sua vez, a loucura é paradoxalmente originada pela razão, na intrínseca relação que mantém com ela, visando desconcertá-la. Como “teatro da loucura”, eficaz, ao iludir os demais, seu exercício é intencional, pensado, calculado. A loucura de Hamlet foi o meio paradoxal por ele encontrado para fazer aparecer a verdade. Em um reino onde tudo está *podre*, a verdade só poderia advir de uma inversão da razão, como crítica à desmedida no exercício das ações políticas e sociais de seu tempo. A loucura arquitetada de Hamlet revela, contraditória e enfaticamente, o estado de insanidade não apenas da casa real, do rei, de seu conselheiro, de cada um de seus membros em particular, e até mesmo de sua própria mãe, mas, sobretudo, de toda uma estrutura social e política. Pode-se dizer que a loucura de Hamlet é o reflexo, na subjetividade, de um mundo que saiu de seu eixo. Quando, por uma decisão racional, Hamlet toma o caminho da loucura para desvendar a verdade, é porque o mundo à sua volta se apresenta desarticulado de sua ordem total ou cosmos, conforme ele mesmo afirma, ao pronunciar a famosa sentença poética: *the time is out of joint* (“o tempo está fora do eixo”). O que mais salta aos olhos é contudo o fato de que há ainda um mundo, mesmo que muito distante da noção de cosmos dos antigos.

Na síntese de fôlego produzida por Michel Foucault, nas primeiras cinquenta páginas de sua *História da Loucura*, a distinção entre loucura e razão aparece pensada por meio de uma perspectiva histórico-filosófica dos caminhos que levaram a razão a expulsar a loucura de seus domínios. Perspectiva essa cujo ápice é alcançado com Descartes. Mais do que o engano dos sentidos, mais do que a alienação do sonho, contornáveis pela lógica racional — na medida em que apresentam um fundo de razão, ao possuírem uma comunhão com a realidade objetiva —, a loucura precisou ser excluída, porque com ela nada se pode fazer. Com Descartes, a loucura torna-se

pura *extravagância*.²⁴ Aqui, ao que parece, não há mais interpenetração entre loucura e razão; unificada e considerada pura “extravagância”, a loucura, em Descartes, está determinada a se opor a uma razão, também ela, pura, una e fixa. A loucura não mais joga um jogo dinâmico com a razão e, como em toda atitude metafísica por excelência, o que se dá é uma depuração da razão de tudo aquilo que poderia desviar seu curso.

A contraposição entre Montaigne e Descartes se oferece como uma via instigante para se pensar esse percurso que fez da loucura o avesso de uma força antes afirmada como intrínseca à razão. Em Montaigne, ainda não há nada que se assemelhe a uma razão pura; ao contrário, o filósofo de Bordeaux possui um ensaio intitulado, “É loucura condicionar ao nosso discernimento o verdadeiro e o falso”. A compreensão montaigniana da loucura, por não se encontrar vinculada ao problema da legitimação do conhecimento, tal como se pode identificar em Descartes, constitui-se sobretudo como um antídoto contra a ilusão de uma razão que se pretende ilimitada. Para Montaigne, o problema está na percepção do quanto a presunção é capaz de levar o homem ao desvario. E aqui, o que se percebe é portanto uma outra abordagem da loucura. Ela nem sempre é entendida como produtora de um discurso absolutamente desconexo, como a ausência total de coerência entre as representações mentais do homem e o mundo objetivo. Mais uma vez a homonímia chama a atenção e nos permite perceber que, em Montaigne, o tratamento da loucura reside sobretudo na crítica aos excessos cometidos em nome de uma pretensa “razão”. Ao invés de se opor à razão, a loucura reside justamente na sua desmedida. Dito de outra forma, a loucura vive dentro da razão. É possível reconhecer a loucura em Montaigne como um excesso da razão.

Do século XV até o começo do XVII, o tema da loucura se impõe na literatura e na iconografia. Indagar como e por que isso se dá não é tarefa fácil. No capítulo intitulado *Stultifera Navis* (“A nau dos loucos”), Foucault, ao considerar a figura da loucura no teatro do final da Idade Média e começo da Renascença, afirma:

A denúncia da loucura torna-se a forma geral da crítica. Nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório, ou do Bobo assume cada vez maior importância. Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade

24 Cf. René Descartes. *Méditations Métaphysiques. Première Méditation*. Ed. Flammarion. Paris, France. 1992. p. 59.

(...) na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano de engano. Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais que fazem a comédia desatar no cômico: ele diz o amor para os enamorados, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, os insolentes e os mentirosos.²⁵

Em tempos de ascensão da consciência individual, o louco acaba por assumir metaforicamente o lugar de crítico social e isso nos remete inevitavelmente à figura do Bobo da Corte, no *Rei Lear* de Shakespeare. Sendo, essa obra, uma tragédia, nela, a personagem do Bobo ganha uma perspectiva especial; ele é a ruptura que a dramaturgia moderna permite ao gênero, figurando como o elemento cômico, sob um fundo trágico, e pronunciando, paradoxalmente, a verdade. É ele quem diz ao rei, ao fim do primeiro Ato, que não se pode envelhecer até que se tenha ficado sábio. Desprotegido, em meio à tempestade, em seu infinito desgosto e amarga decepção, Lear, o rei da Bretanha, o louco ancião, cuja percepção do que o cerca nunca foi tão lúcida quanto a que se deu em meio ao mais violento acesso de loucura e insanidade, encontra nas palavras do Bobo a verdade que lhe custou a perda de tudo o que de mais caro possuía. Traído por duas de suas filhas, e verdadeiramente amado por aquela que ele mesmo, no uso equivocado da razão, deserdou, o velho rei afirma: “Quando nascemos, choramos por termos vindo para este grande palco de loucos”.²⁶

Em Erasmo, e seu *Elogio da Loucura*, a tonalidade metafórica, comum a Montaigne e Shakespeare, atinge seu ápice. É a loucura, ela mesma, que surge, em primeira pessoa, em uma cômica apologia de si, resultando em um monólogo cujos propósitos risíveis são abertamente declarados pelo próprio autor, em uma carta a seu amigo Thomas More. A universalidade alcançada pelo teólogo humanista de Rotterdam pode ser equiparada àquela alcançada por Shakespeare em seus personagens, e a loucura parece figurar, em ambos, sobretudo como uma denúncia da arrogância, hipocrisia, adulação e interesses da sociedade.

O que se opera a partir da modernidade, no que se refere à loucura, sob a ótica do pensamento de Foucault, é um mascaramento da experiência trágica

25 Michel Foucault. *História da Loucura*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1989. p. 14.

26 William Shakespeare. *Rei Lear*. Ato IV, Cena VI, in: *Obras Completas*. Vol. I. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Ed. Nova Aguilar. Rio de Janeiro. 1989.

e cósmica a ela associada na antiguidade.²⁷ O teatro de Shakespeare parece atento ao fato de que a separação do que antes se encontrava intrinsecamente ligado produz os maiores danos. Sob a luz desse sentido mais amplo da loucura, a loucura de Hamlet nos parece paradigmática, porque ela é justamente essa que se sabe irônica, que produz a abertura para uma escuta mais aguçada de seu tempo. Não a loucura que faz sucumbir, que se deixa arrastar na correnteza, loucura da derrota, à qual submerge Ofélia. A loucura forjada de Hamlet, ainda que não sirva para salvar-lhe a pele — o que talvez constitua o seu traço mais verdadeiramente trágico, na medida em que tragédia e espírito de preservação nada têm em comum — é aquela que lhe permite ver o mundo com maior lucidez, criticá-lo, recusá-lo. Se, em Shakespeare, a loucura é vivida como uma experiência trágica, ela aponta, contudo, para aquilo que Foucault reconhece como um “dilaceramento absoluto”. Mesmo em Hamlet, o que resta é somente a narrativa de sua história, a ser perpetuada, pelo amigo Horácio, “o resto é silêncio”.

Foucault denuncia o esvaziamento da experiência da loucura na modernidade por meio da valorização desmedida da razão, aproximando-se ainda mais das posições de Erasmo, Shakespeare e Montaigne.

Tal é a pior loucura do homem: não reconhecer a miséria em que está encerrado, a fraqueza que o impede de aproximar-se do verdadeiro e do bom; não saber que parte da loucura é a sua. Recusar esse desatino que é o próprio signo de sua condição é privar-se para sempre do uso razoável de sua razão. Pois, se existe razão, é justamente na aceitação desse círculo contínuo da sabedoria e da loucura, é na clara consciência de sua reciprocidade e de sua impossível partilha. A verdadeira razão não está isenta de todo compromisso com a loucura; pelo contrário, ela tem mesmo de tomar os caminhos que esta lhe traça (...). O espetáculo inútil, os ruídos frívolos, essa algazarra de sons e cores que faz com que o mundo seja sempre apenas o mundo da loucura, é preciso aceitá-la, acolhê-la em si mesmo, porém na clara consciência de sua fatuidade, dessa fatuidade que é tanto a do espectador quanto a do espetáculo. É preciso ouvir esse barulho tão seriamente quanto se ouve a verdade, mas com essa atenção ligeira, mistura de ironia e complacência, de facilidade e de secreto saber que não se deixa enganar, com a qual se ouvem normalmente os espetáculos da feira (...).²⁸

27 Michel Foucault. *Op. cit.* p. 28, 29.

28 *Id. ibid.* p. 33, 34.

Se a tragédia, de modo geral, conduz sempre a um extremo, a experiência da loucura pode, contudo, reconduzir o homem à lucidez e ao discernimento em algum momento perdidos, mesmo que, na maior parte dos enredos, isso se dê na iminência da morte. Entre os antigos trágicos, no entanto, a força da loucura é de uma gravidade sem par, na medida em que ela é transformadora da própria ordem do mundo. Há na experiência da loucura, na antiguidade, uma relação imediata com o cosmos; todos os domínios da existência, a natureza e a *polis* inteira sofrem a ação da *diakósmesis* divina, até que se possa restaurar o seu equilíbrio. Permanecendo, a loucura, como parte ativa, como uma das forças em jogo na dinâmica agonística em que tudo se dá.

A cisão moderna

O acontecimento primordial que marca a entrada do homem na era moderna pode ser definido filosoficamente como um processo de *substancialização* da razão. E seu efeito, no que se refere à questão da loucura, é o de uma cisão radical entre loucura e razão. A imagem construída por Michel Foucault permite entrever agora a loucura domada pelo séquito da razão:

A experiência clássica da loucura nasce. A grande ameaça surgida no horizonte do século XV se atenua, os poderes inquietantes que habitavam a pintura de Bosch perderam sua violência. Algumas formas subsistem, agora transparentes e dóceis, formando um cortejo, o inevitável cortejo da razão.²⁹

Mas antes que esse “cortejo da razão”, guiado pelos novos ideais da era moderna, expulsasse de vez a loucura de seus domínios, o movimento autenticamente renascentista, que se pode reconhecer tanto em Shakespeare quanto em Erasmo, refletia, de alguma forma, os antigos. Se isso não se deu intencionalmente, ao menos permite que se reconheça, em retrospectiva, uma estreita afinidade, sob esse aspecto, entre as formas antiga e moderna da tragédia, por meio da afirmação da loucura como força atuante na condução do homem à lucidez. Com a ressalva de que, na tragédia moderna, isso só se dá quando a loucura não se encontra apartada da razão.

Na tragédia antiga, após os tormentos do transe ou delírio, o herói era restituído à razão, ainda que isso pudesse conduzi-lo ao suicídio, como no caso do *Ájax*, de Sófocles, ou ao exílio, para a purificação da cidade, como se dá com Agave, nas *Bacantes* de Eurípides. O exemplo paradigmático da

29 *Id. ibid.* p. 42.

reconciliação do herói com a vida encontra-se, sem dúvida, no destino de Orestes, na *Orestéia* de Ésquilo, decidido pelo tribunal que põe em confronto deuses novos e antigos. A absolvição de Orestes pelo tribunal fundado em Atenas permite reconhecer a restituição da ordem total do cosmos, por meio da união entre a força arcaica e noturna das Erínias e a força luminosa dos deuses olímpicos.

Na tragédia moderna de Shakespeare, a solução para a loucura é dupla: em sua forma pura, isto é, separada da razão, do jogo vital que deve manter com ela, não há qualquer possibilidade de retorno à lucidez. Ofélia é impelida pela loucura, que a arrasta, inexoravelmente, para a morte, sem qualquer perspectiva de reflexão. Associada, por sua vez, ao espírito crítico e especulativo, que atua constantemente como impulso para o pensamento, a “loucura” de Hamlet conduz à verdade. Mas ela também sinaliza o quão devastadora pode ser uma tal cisão. Mesmo que se possa argumentar que alguém que se finge de louco deve estar realmente louco, a loucura de Hamlet, como bem o notou Polônio, o conselheiro do rei, possui certo método — “Embora isto seja loucura, há método nela”.³⁰ Talvez, o jogo paradoxal de uma *loucura metódica*, poetado por Shakespeare, tenha como propósito justamente o fazer aparecer a verdade por meio de seu avesso, a loucura, tornando inevitável o seu reconhecimento no interior da própria razão. No *Rei Lear*, ouvimos a exclamação de Edgard diante da loucura do rei: “Oh! Mistura de senso e de incoerência! Razão no meio da loucura!”³¹

Essa “proximidade” entre ambas as formas da tragédia mostra-se, no entanto, incapaz de neutralizar a forte descontinuidade que se impõe quando reconhecemos a singularidade com que a experiência da loucura é apresentada na tragédia antiga e a profunda transformação que ela sofre na tragédia moderna. O que nos conduz a uma elaboração mais forte do argumento da irrupção da subjetividade (e, conseqüentemente, da consciência da consciência) como traço definitivo de ruptura entre uma e outra, bem como da afirmação desse terreno infinito como o novo campo a ser explorado pela tragédia moderna, impensado nos tempos antigos.

Nos primórdios da era moderna, a força trágica da loucura torna-se a força dos obscuros labirintos da interioridade humana. O sentido trágico da loucura passa a evocar a experiência emergente da subjetividade. Mas, sendo

30 William Shakespeare. *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Ato II, Cena II. Trad. Elvio Funck. Ed. Unisinos. RS, 2005.

31 William Shakespeare. *Rei Lear*. Ato IV, Cena VI, in: *Obras Completas*. Op. cit. Vol. I.

esse o momento de irrupção da autonomia da consciência e, consequentemente, da consciência da consciência, a loucura vem agora acompanhada da ironia e do espírito crítico. O *Elogio da Loucura* de Erasmo é, sobretudo, o elogio da consciência da consciência de que a loucura está naturalmente ligada à razão. Sem essa premissa moderna (da consciência da consciência), a loucura torna-se pura força de destruição, capaz de conduzir à ruína aqueles que se deixam arrastar sem a resistência da crítica, tal como vimos em Ofélia.

O que se percebe é que Shakespeare se encontra em um ponto de transição. Situado em um tempo ainda anterior a Descartes $\frac{3}{4}$ quando a subjetividade vai irromper, em sua máxima fixidez, como suporte para o conhecimento $\frac{3}{4}$, o teatro de Shakespeare apresenta o homem muito mais próximo do “eu” oscilante de Montaigne e produz uma crítica à solenidade com que a loucura foi tratada na Idade Média, ao ser considerada como uma espécie de relação defeituosa entre o homem e Deus. Esse novo *espaço* dramaturgicamente a ser explorado, aberto pela irrupção do intrincado labirinto da interioridade, permite evidenciar o deslocamento da experiência da loucura, de uma manifestação originariamente compreendida como *diakósmesis* ou ordenação do mundo, para uma experiência interior do homem e da alma humana.

A nova dimensão conquistada pela interioridade como consciência e, sobretudo, consciência da consciência, vai se desdobrar de modo a constituir o que a filosofia vai reconhecer, posteriormente, como subjetividade. Acontecimento esse que reflete a cisão entre homem e mundo, marca distintiva da experiência do homem moderno, em quem o *ágon* trágico passa a ser vivido como algo interior e relacionado majoritariamente à sua consciência (ou ao seu esfacelamento na forma da loucura) e à sua percepção do mundo. Se os últimos ecos do mundo como cosmos ainda se fazem presentes na dramaturgia de Shakespeare, ela está, contudo, em grande parte, assentada sobre esse novo campo da interioridade. A loucura de seus personagens ocorre como manifestação justamente desse campo interior, ainda que ele seja compreendido como um infinito e intrincado labirinto.

Lady Macbeth não se vê cercada pelas Erínias, tal como Orestes; na rainha é o *ágon* com sua própria consciência que a faz vagar, sonâmbula, esfregando compulsivamente as mãos e repetindo freneticamente: “Sai, mancha maldita!... Sai, estou dizendo! (...) Como! Estas mãos nunca ficarão limpas?”. Diante do que, o Médico constata:

Estão circulando murmúrios insensatos! Atos contra a natureza geram desordens contra a natureza. As consciências contaminadas

descarregam seus segredos nos travesseiros surdos. Ela [Lady Macbeth] tem mais necessidade de um sacerdote do que de um médico.³²

Aqui, ainda mais complexa, a loucura aparece atravessada pelo sono, e, mais do que isso, no paradoxo que ele constitui com o estado de sonambulismo; é na embriaguez do sono, mas na inquietude do sonambulismo, que a loucura de Lady Macbeth permite que a verdade seja dita. Shakespeare parece mergulhar ainda mais fundo, quando, para além da loucura, para além do sono da loucura, vai buscar no sonambulismo (uma espécie de vigília do sono), a expressão da verdade. Esse ceticismo para com a plena potência da razão, comum a autores como Shakespeare, Montaigne, Erasmo e tantos outros, está intimamente associado a uma atitude de resistência, capaz de afirmar a loucura como uma das “figuras da razão”, para usar a expressão de Foucault; a loucura vista como algo imanente à razão por meio do que o filósofo francês chama de “Jogos de uma era barroca.”³³, na qual a loucura vigora como um “signo irônico que embaralha as referências do verdadeiro e do quimérico”.³⁴ Para Foucault, “Entre todas as outras formas de ilusão, a loucura traça um dos caminhos da dúvida dos mais frequentados pelo século XVI. Nunca se tem certeza de não estar sonhando, nunca existe uma certeza de não ser louco (...).³⁵ E nada pode ser mais representativo dessa experiência do que o teatro, ele se abre como possibilidade de experimentação de diferentes estados da consciência tais como o sonho, a ilusão, a loucura, a quimera, o erro e todos os obscuros labirintos da mente, todas as infinitas formas da imaginação humana. O palco do começo da era moderna acolhe a experiência da subjetividade em sua plenitude e pluralidade, reflete esse estado de inquietação que fez com que o homem do começo da modernidade duvidasse do real, tornando-se, por excelência, a metáfora e o meio de exploração poética dessa grande dúvida. O teatro moderno torna-se a verdadeira arena para o agôn do real com o imaginário, e isso só pode se dar em um mundo onde se começa a duvidar dos sentidos. Correndo em raias paralelas, veem-se o teatro e a loucura, porque, afinal, ambos possuem a sua verdade na ilusão. E uma das diferenças cruciais com relação ao teatro da antiguidade é que, se lá o perigo vinha de “fora”, ou seja, do cosmos, dessa ampla abertura

32 William Shakespeare. *Macbeth*. Ato V, Cena I, in: *Obras Completas*. Op. cit. Vol. I.

33 Michel Foucault. Op. cit. p. 36.

34 Id. *ibid.* p. 44.

35 Id. *ibid.* p. 47.

que constitui a unidade de tudo o que é, no começo da modernidade ele passa a vir de “dentro”, da alma e da consciência dos homens.

Em *Hamlet*, o teatro se torna o ardil por meio do qual é exposto o crime cometido pelo Rei Claudio. É justamente no jogo ilusório do teatro (ou do teatro dentro do teatro) que o príncipe encontra a possibilidade de tocar a consciência do rei: *The play's the thing wherein I'll catch the conscience of the king*.³⁶

Nos tempos modernos, a loucura torna-se o reflexo poético da incerteza do homem acerca da própria realidade do mundo em que habita. O que permite a ascensão do teatro como jogo agonístico entre a loucura e a razão, entre o sonho e a realidade, como um espelho da oscilação radical do homem e do próprio mundo. O teatro torna-se assumidamente um jogo da imaginação, onde o espectador é convidado a completar suas lacunas e adentrar sua irrealidade, e do qual o exemplo mais eloquente é o famoso Prólogo do *Henrique V*, de William Shakespeare: “(...) Multiplicai um homem por mil e criai um exército imaginário (...) porque são vossas imaginações que devem, hoje, vestir os reis, transportá-los de um lugar para outro, transpor os tempos, acumular numa hora de ampulheta os acontecimentos de muitos anos.”³⁷ A força do teatro reside agora justamente na denúncia da inconsistência da realidade em si mesma. Nas palavras de Erasmo:

*Se alguém, em um teatro, tentasse arrancar as máscaras dos atores no meio da peça e mostrasse seus rostos verdadeiros, não estaria ele destruindo inteiramente a ilusão, e não mereceria ser arremessado para fora do teatro por toda a audiência como um importuno lunático? Pois o que ele teria revelado seria visto como uma ordem inteiramente nova das coisas; o ator que antes aparecera como mulher seria agora visto como um homem, o jovem viraria um velho, o provável rei, de apenas alguns minutos atrás, se tornaria um maricas, o deus se reduziria a um anão. Em suma, se a ilusão é retirada, a fábula é inteiramente arruinada. (...) Ora, o que mais é a vida do homem mortal senão uma espécie de fábula na qual os atores aparecem sobre o palco e sob o disfarce de diferentes máscaras? (...) de modo que, aquele que acabou de representar um rei, sob majestosa púrpura, reaparece sob os andrajos de um humilde servo. Eles não passam de sombras de pessoas reais, pois não há outra forma de se encenar um espetáculo.*³⁸

36 William Shakespeare. *Hamlet*. Cena V, Ato II, in: *Obras Completas*. Op. cit. Vol. I.

37 William Shakespeare. *Henrique V*. Ato I, Cena I, in: *Obras Completas*. Op. cit. Vol. III.

38 Erasmus. *The Praise of Folly and Other Writings*. Trad. Robert M. Adams. A Norton Critical Edition. New York, USA. 1989. p. 28.

A proximidade com o texto de Shakespeare não surpreende, na medida em que esses gênios viviam a experiência comum da vida pensada por meio da metáfora teatral, a vida compreendida em seu caráter efêmero, em sua natureza de mascarada, na qual desempenhamos múltiplos papéis, em meio a uma grande representação teatral. É o que designa a expressão universalizante do *theatrum mundi*³⁹, o grande teatro do mundo, a vida como algo que se passa sobre um palco, onde tudo é móvel, mutável e inconstante. A *Tempestade* de Shakespeare produz a perfeita síntese dessa experiência, nos versos a seguir:

*Nossos divertimentos já acabaram.
Esses nossos atores, como já prevenira,
eram todos espíritos e desapareceram no ar,
no seio do ar impalpável;
e semelhante ao edifício sem base desta visão,
as altas torres, cujos cimos tocam as nuvens,
os suntuosos palácios, os solenes templos,
até o imenso globo, sim, e tudo quanto nele descansa,
dissolver-se-á e, como este cortejo insubstancial acaba de sumir,
sem deixar atrás de si o menor sinal.
Somos feitos do mesmo material que os sonhos
e nossa curta vida acaba como um sono.⁴⁰*

Posteriormente, com Descartes, ocorre uma transformação substancial da razão e a experiência da loucura passa a se opor fortemente a ela. Suas *Meditações* constituem o paradigma da atitude racionalista frente à loucura, emergente em meados do século XVII. Relegada à pura negatividade, a loucura, esse “outro radical” da razão, torna-se impeditiva do pensamento: “No caminho da dúvida, Descartes encontra a loucura ao lado do sonho e de todas as formas

39 A metáfora do *Theatrum mundi* é um *topos* que atravessa os séculos desde o estoicismo de Epiteto e Sêneca, mas que ganha uma força excepcional nos primórdios da era moderna, sobretudo com o dramaturgo e poeta espanhol Calderón de La Barca (1600-1681), autor de um auto intitulado, *El Gran Teatro del Mundo*, e da famosa comédia (ou tragi-comédia), *La Vida es sueño* (1635). Calderón é considerado, ao lado de Shakespeare, “o representante máximo da angústia criada por uma nova e perturbadora visão de mundo.” Cf. Elza Cunha de Vincenzo, in: *A Vida é Sonho*. Pedro Calderón de La Barca. Trad. Renata Pallotini. Ed. Página Aberta. São Paulo, 1992. p. V.

40 William Shakespeare. *A Tempestade*. Ato IV, Cena I, in: *Obras Completas*. Op. cit. Vol. I.

de erro.”⁴¹ Ora, se é justamente o pensamento racional que constitui o *sujeito cartesiano*, ele não pode ser contaminado pela excentricidade da insensatez.

Na “Primeira Meditação”, o argumento que afirma que os sentidos são enganadores deixa escapar, na expressão de Foucault, um “resíduo de verdade”, na medida em que, para os sentidos, a proximidade e o imediatismo da experiência tendem a confirmá-la. Quanto ao sonho, se ele pode ameaçar essa certeza imediata, uma vez que, também nele, eu posso acreditar vivê-la a ponto de não mais saber o que é sonho e o que é realidade, ele conserva, da mesma forma, um “resíduo de verdade”. Mesmo na irrealidade do sonho é possível reconhecer elementos básicos e primordiais dessa mesma realidade objetiva que impera fora dele: “Nem o sono povoado de imagens, nem a clara consciência de que os sentidos se iludem podem levar a dúvida ao ponto extremo de sua universalidade”.⁴² A loucura consiste, justamente na exceção, e deve ser, pois, deixada de lado, porque não estabelece nenhuma conexão com a verdade.

O que se percebe no tratamento da loucura, em Descartes, recorrendo mais uma vez a Foucault, é que ele estabelece para ela uma significativa distinção: “Descartes não evita o perigo da loucura do mesmo modo como contorna a eventualidade do sonho ou do erro.” Se o que há de mais verdadeiro e fundamental para Descartes é o pensamento racional, o louco, em sua desrazão, está inteiramente descartado como *sujeito*. E, se a radicalização da dúvida só pode ser levada a termo por meio do argumento do *gênio maligno* ³/₄ capaz de arrastar na incerteza toda e qualquer realidade ³/₄, a loucura, por sua vez, inviabiliza o projeto cartesiano do *sujeito pensante*. Como experiência de desvirtuamento da razão, a loucura paralisa o argumento de Descartes.

O que é mais certo é que o *sujeito pensante*, essa instância fundamental para a garantia de uma primeira certeza, e que vai permitir a virada do argumento cartesiano do *cogito* na direção da afirmação da possibilidade do conhecimento (tão almejada pelo filósofo), ao legitimar-se como *fundamento* da própria realidade, não pode ter seu pensamento corrompido pela loucura. Em Descartes, o destino da loucura é o “exílio”. Nas palavras de Foucault:

O percurso da dúvida cartesiana parece testemunhar que no século XVII esse perigo está conjurado e que a loucura foi colocada fora do domínio no qual o sujeito detém seus direitos à verdade: domínio este que, para o

41 Michel Foucault. *Op. cit.* p. 45.

42 *Id. ibid.* p. 46.

pensamento clássico, é a própria razão. Doravante, a loucura está exilada. Se o homem pode sempre ser louco, o pensamento, como exercício de soberania de um sujeito que se atribui o dever de perceber o verdadeiro, não pode ser insensato. Traça-se uma linha divisória que logo tornará impossível a experiência tão familiar à Renascença, de uma Razão irrazoável, de um razoável Desatino. Entre Montaigne e Descartes algo se passou: algo que diz respeito ao advento de uma ratio.⁴³

É notável o fato de que antes que a razão passasse a assegurar a relação de adequação entre as representações mentais de um sujeito pensante e o mundo objetivo, o tema da loucura se tenha instalado com tanta força no drama, como um último sopro de resistência, chegando mesmo à afirmação de que a própria vida é sonho, conforme se vê no título da obra prima de Calderón de La Barca. Contudo, se a loucura, em seu percurso no drama, a partir da irrupção da subjetividade, se abre em infinitas possibilidades, sua manifestação como força cósmica morre com os antigos.

Um último *ágon* trágico como acontecimento cósmico resiste no teatro de Shakespeare. Mas a cisão que começa a se desenhar a partir daí determina que a loucura não mais será pensada como uma força da natureza, capaz de envolver e arrastar o mundo todo em sua *diakósmesis*. O poder de transformação cósmica de uma ordem que excedia em muito o homem se extingue, da mesma forma que a própria natureza deixa de vigorar no antigo sentido de *physis*. O cosmos, compreendido como um ser vivo, dá lugar a um mundo estéril e mecânico, capaz de ser manipulado pelo homem.

43 *Id. ibid.* p. 48.

Referências Bibliográficas

- Aristóteles. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Souza. Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Portugal. 2003.
- Bailly, Anatole. *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec-Français*. Ed. Hachette. Paris, France. 2000.
- Chantraine, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Librairie Klincksieck. France, Paris. 1999.
- Descartes, René. *Méditations Métaphysiques*. Ed. Flammarion. Paris, France. 1992.
- Dodds, E. R. *Os gregos e o irracional*. Ed. Gradiva. Portugal. 1988.
- Erasmus, Desiderius. *The Praise of Folly and Other Writings*. Translated by Robert M. Adams. A Norton Critical Edition. New York, USA. 1989.
- Ésquilo. *Orestéia*. Trad. Jaa Torrano. Ed. Iluminuras. São Paulo, Brasil. 2004.
- Eurípides. *Bacantes*. Trad. Trajano Vieira. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2003.
- Foucault, Michel. *História da Loucura*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1989.
- Hegel, G. W. F. *Introdução à história da filosofia*. Ed. Hemus. São Paulo, Brasil, 2004.
- Herodotus. *The Histories: Vols. 1 and 2. Parallel English/Greek*. Translated by G. C. Macaulay. Col. Forgotten Books. USA. 2010.
- Montaigne, Michel de. *Ensaíos*. Vols. I, II e III. Trad. Rosemary Costhek Abílio. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2001.
- Shakespeare, William. *Obras Completas*. Vols. I, II e III. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Ed. Nova Aguilar. Rio de Janeiro. 1989.
- _____. *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Trad. Elvio Funck. Ed. Unisinos. São Leopoldo, RS, Brasil. 2005.
- Sófocles. *Édipo Rei*. Edição Bilingue. Apresentação J. Guinsburg. Trad. Trajano Vieira. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2001.
- _____. *Ájax, In: Três Tragédias Gregas (Antígone, Prometeu Prisioneiro e Ájax)*. Trad. Trajano Vieira. Ed. Perspectiva. São Paulo. 1997.
- _____. *Antígone, In: Três Tragédias Gregas (Antígone, Prometeu Prisioneiro e Ájax)*. Trad. Guilherme de Almeida. Ed. Perspectiva. São Paulo. 1997.