

Arqueologia foucaultiana e *Figures du fou: stultorum infinitus est numerus*

Foucauldian archaeology and *Figures du fou: Stultorum infinitus est numerus*

Daniela Lima Barros

<https://orcid.org/0000-0001-5207-6531> - E-mail: daniela_lima@id.uff.br

Rafael Lima Barros

<https://orcid.org/0000-0001-5081-5070> - E-mail: rbarros.oliveira@gmail.com

RESUMO

Neste artigo, nos debruçaremos sobre o arquivo de *Figures du fou*, exposição ocorrida no Museu do Louvre entre 2024 e 2025, conduzidos pela seguinte interrogação: por que vemos, a partir da Renascença, uma redução da variedade, das múltiplas possibilidades de figuração da loucura? Para abordá-la, nos serviremos do ferramental da arqueologia foucaultiana. Assim, na primeira seção apresentaremos a questão, construindo um paralelo com a *História da loucura* e elencando os instrumentos metodológicos fornecidos pela *Arqueologia do saber*; na segunda seção, exploraremos a miríade de figurações do louco na Idade Média e seu estreitamento na Renascença; na terceira seção, por fim, abordaremos as restrições ainda mais severas impostas durante a Idade Clássica sobre a figuração da loucura, bem como as tensões contra essas fronteiras que emergem na Modernidade. Nossa objetivo é descrever como se formaram historicamente as condições de possibilidade de figuração estética da loucura, e quais se nos oferece o presente.

Palavras-chave: Michel Foucault. Loucura. Arqueologia. Arte. História.

ABSTRACT

In this paper, we dive into the archive of *Figures du fou*, an exhibition that took place at the Louvre Museum between 2024 and 2025, led by the following question: why do we see, since

the Renaissance, a decrease in the variety, the multiple possibilities of depicting madness? To approach the problem, we will utilize the toolkit of Foucauldian archaeology. Thus, in the first section we will present the question, establishing a parallel with *History of madness*, and enumerating the methodological instruments provided by *The Archaeology of Knowledge*; in the second section, we will explore the myriad of depictions of the mad (or fool) in the Middle Ages, and its narrowing in the Renaissance; in the third section, we will approach the even harsher restrictions imposed upon the depiction of madness during the Classical Age, as well as the tensions against these borders that emerge in Modernity. Our goal is to describe how the conditions of possibility of the aesthetic depiction of madness were historically formed, and what possibilities the present offers to us.

Keywords: Michel Foucault. Madness. Archaeology. Art. History.

1 “Louco” se figura e se diz de vários modos

“Aqueles tipos burgueses, ao visitarem o *Salon*, queriam perfurar [o quadro] com seus guarda-chuvas, tão indecente lhes pareceu” (FOUCAULT, 2011, p. 63). Assim Michel Foucault descreve, em conferência pronunciada em Túnis no ano de 1971, a reação do público presente no *Salon* de 1865 à pintura *Olympia*, de Édouard Manet. *Olympia* provocava uma reação de “escândalo moral” que não era, segundo Foucault, senão “uma maneira desajeitada de formular algo que era um escândalo estético” (FOUCAULT, 2011, p. 63). Uma “variação sobre o tema das Vênus nuas, das Vênus reclinadas” (FOUCAULT, 2011, p. 65) – particularmente comparável à *Vénus de Urbino* (1538), de Ticiano –, tema clássico que não deveria causar estranheza, a pintura de Manet exibia uma estética intolerável, “um uso do tom, um estilo japonês maravilhoso de pintura, que é feio e que é para ser feio” (FOUCAULT, 2011, p. 65). Para Foucault, no entanto, não seria esta a razão do escândalo, mas o uso que Manet faz, em *Olympia*, da luz:

[...] se *Olympia* é visível, é porque uma luz a atinge. Essa luz certamente não é uma luz lateral suave e discreta; é uma luz muito violenta que a atinge num tiro certeiro. Uma luz que vem de frente, [...] do espaço em frente à tela, o que significa dizer que a luz, a fonte luminosa indicada, pressuposta pela própria iluminação da mulher, onde estaria, senão aqui, precisamente onde estamos? (FOUCAULT, 2011, p. 66).

A consequência dessa forma de iluminação é uma reconfiguração da visibilidade: “não há três elementos – nudez, iluminação e nós, que flagramos de surpresa o jogo da nudez e da iluminação; há [antes] a nudez e nós, que estamos no lugar mesmo da iluminação” (FOUCAULT, 2011, p. 66). Com esse jogo de luz, Manet faz do espectador um instrumento que torna visível¹ *Olympia* e sua nudez:

[...] é nosso olhar que, abrindo-se para a nudez de *Olympia*, ilumina-a. Somos nós que a tornamos visível; nosso olhar para ela é uma lanterna, é o que leva a luz; somos responsáveis pela visibilidade e pela nudez de *Olympia*. Ela está nua apenas para nós, já que somos nós que a tornamos nua, e o fazemos porque, ao olhar para ela, nós a iluminamos, já que o todo de nosso olhar e a iluminação acabam sendo a mesma coisa (FOUCAULT, 2011, p. 66).

¹ Associação reforçada pelo título do ensaio que serve de introdução à tradução inglesa das conferências de Túnis, “Michel Foucault: Manet e o nascimento do espectador”, escrito por Nicolas Bourriaud (in FOUCAULT, 2011, p. 9-19).

Assim, o espectador – ou melhor, o *olhar* do espectador – se torna parte constitutiva, condição de possibilidade da emergência da nudez de *Olympia*. Compreende-se, então, por meio dessa “responsabilidade” do espectador, “como uma transformação estética pode [...] provocar um escândalo moral” (FOUCAULT, 2011, p. 66). No entanto, é de fato uma transformação estética que está em jogo: *Olympia* perturbou uma ordem discursiva, um regime de visibilidade, contribuindo para uma reorganização cujas reverberações se fariam sentir, segundo Foucault, ao longo de todo o século XX².

Pouco antes de sua primeira visita à Tunísia, em 1966, Foucault assinara um contrato com a editora *Les Éditions de Minuit* para escrever um ensaio sobre Manet, que teria o título *Le noir et la surface*. Segundo Didier Eribon (1990, p. 178)³, Foucault enfatiza a pintura em suas aulas na Universidade de Túnis, “expondo talvez os primeiros esboços” do livro. Contudo, o manuscrito sobre Manet nunca foi publicado — o livro a que Foucault se dedica obstinadamente nesse período é *Arqueologia do Saber*. Com efeito, voltar à Tunísia era voltar a Manet e também a *Arqueologia do Saber*. Em uma possível aproximação entre o livro e a conferência, o escândalo provocado por *Olympia* pode ser entendido como um momento emblemático da relação instável e intercambiante entre o visível e o enunciável. Para Foucault, o regime de visibilidade dos objetos está associado “ao conjunto de regras que permitem formá-los como objetos de um discurso e que constituem, assim, suas condições de aparecimento histórico” (FOUCAULT, 1987, p. 55).

É precisamente essa leitura que nos interessa ao nos debruçarmos sobre a figura do louco no arquivo⁴ apresentado em *Figures du fou: Du Moyen Âge aux Romantiques*. O *Leitmotiv* da exposição é a frase “*infinito é o número de loucos*”: apresentada no Museu do Louvre entre outubro de 2024 e fevereiro de 2025, *Figures du fou* reuniu mais de trezentos objetos — de manuscritos a pinturas, de miniaturas esculpidas a adereços — datados do século XIII ao século XIX, todos articulados em torno da figuração dos loucos e da loucura. O catálogo, publicado em maio de 2025, oferece um panorama rico e multifacetado das representações da loucura ao longo de seis séculos, combinando a reprodução da iconografia a um conjunto heterogêneo de ensaios, articulados em torno de perspectivas estético-historiográficas diversas.

A infinitude evocada remete à própria polissemia do termo “louco”, manifesta em sua etimologia. Élisabeth Antoine-König, curadora geral do Departamento de Objetos de Arte do Louvre, e Pierre-Yves Le Pogam, curador do Departamento de Esculturas do Louvre, oferecem, no catálogo de *Figures du fou*, a seguinte reconstrução:

² Nas palavras de Foucault: “Parece-me que, para além do próprio Impressionismo, o que Manet tornou possível foi toda a pintura após o Impressionismo, toda a pintura do século XX, toda pintura a partir da qual, de fato, a arte contemporânea se desenvolveu” (FOUCAULT, 2011, p. 28).

³ Para um mapeamento das passagens de Foucault pela Tunísia nos anos 1960 e o desenvolvimento de seus escritos e conferências naquele país, ver Stuart Elden (2023, p. 138-156). Elden também chama a atenção para um deslocamento nos interesses de Foucault pelas artes em geral (ELDEN, 2023, p. 46-68): “Se a primeira metade dos anos 1960 tinha a literatura como um tema paralelo maior para o trabalho de Foucault sobre loucura e sobre medicina, a segunda metade dos anos 1960 teve mais um foco nas artes visuais” (ELDEN, 2023, p. 46).

⁴ Cientes da centralidade e da complexidade da categoria “*arquivo*” na obra de Foucault, adotamos, neste artigo, uma definição pragmática e operacional do termo: “sistemas que instauram [na densidade das práticas discursivas] os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização)” (FOUCAULT, 1987, p. 148). O arquivo, enquanto sistema, é o que vincula toda uma variedade de enunciados a “um jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo”, fazendo que “nasçam segundo regularidades específicas”: o “sistema da discursividade, [as] possibilidades e [as] impossibilidades enunciativas que ele conduz”, constituindo “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”, “o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o *sistema de seu funcionamento*” e que “diferencia os discursos em sua existência múltipla e os específicos em sua duração própria” (FOUCAULT, 1987, p. 149). Os termos aqui mobilizados serão explicitados, escandidos e, posteriormente, aplicados ao longo de todo este artigo, de modo a colocar em movimento essa definição de *arquivo*, aqui apresentada de maneira sintética e condensada.

Se a representação do louco era tão onipresente durante esse período, é também porque a palavra francesa “fou” agrupa significações variadas, que outras línguas distinguem. Ali onde o inglês, o alemão ou o holandês inventaram palavras específicas para distinguir o bufão, o idiota ou o indivíduo atingido por uma doença mental, o termo francês cobre todas essas noções ao mesmo tempo. Ele herda também do *stultus* latino o estúpido. O “fol” do francês antigo está, portanto, carregado [...] de todas essas significações. Ademais, a palavra joga com a etimologia de sua origem latina *follis* (sopro, vento, fôlego): o louco (“fol”) não é nada mais do que uma cabeça cheia de vento, e a gaita de fole, cheia de vento, será seu atributo. Donde um espectro de obras muito variadas, que ilustram as diversas facetas dessa noção na cultura e na sociedade do fim da Idade Média e do Renascimento (ANTOINE-KÖNIG; LE-POGAM, 2025, p. 15-16).⁵

A exposição se articula em torno de diversas representações artísticas do(s) louco(s), uma multiplicidade a um só tempo histórica – abrangendo do século XIII ao XIX – e estética – em virtude dos diferentes tipos de obras e objetos artísticos que a compõem. Laurence des Cars, presidente do Museu do Louvre, ressalta a atualidade da empreitada: “Ao questionar tudo o que observar, identificar ou representar o louco pode dizer sobre preocupações e angústias recorrentes [...], essa exposição mostra também como as sociedades reagem, interpretam e superam as turbulências próprias à sua época – turbulências por vezes muito contemporâneas” (DES CARS, 2025, s./p.).

Antoine-König e Le Pogam, por sua vez, nos colocam duas grandes indagações: Esta exposição nasceu de uma interrogação: “por que tal proliferação das representações de loucos na época gótica e durante o Renascimento? Qual(is) significação(ões) poderia ter essa figura dançante, orbitante sobre objetos os mais variados, do mais modesto ao mais precioso?” (ANTOINE-KÖNIG; LE POGAM, 2025, p. 15). Podemos inverter essas questões, enfatizando seu potencial reflexivo para o presente: *por que houve, após a Renascença, uma retração, um estreitamento, um achatamento das figurações dos loucos?*

Na *Arqueologia do Saber*, Foucault toma o exemplo do discurso da psicopatologia do século XIX para aperfeiçoar metodologicamente aquilo que à altura de *História da loucura* ainda era um esboço. Tratava-se da “colocação, no início do século, de um novo modo de exclusão e de inserção do louco no hospital psiquiátrico; e a possibilidade de percorrer de volta a feira de certas noções atuais até Esquirol, Heinroth ou Pinel (da paranoia podemos retroceder até a monomania, [...] da neurose de caráter à loucura sem delírio)” (FOUCAULT, 1987, p. 46). Contudo, para Foucault, quando puxamos ainda mais o “fio do tempo”, “perdemos logo as pistas, os fios se emaranham” (FOUCAULT, 1987, p. 46): analisando os registros da psicopatologia, é possível apontar que seus objetos eram “precários, cambiantes e condenados, alguns deles, a um rápido desaparecimento” (FOUCAULT, 1987, p. 46), objetos que “foram nomeados, circunscritos, analisados, depois corrigidos, novamente definidos, contestados, suprimidos” (FOUCAULT, 1987, p. 47). Nesse sentido, Foucault aponta que o discurso psiquiátrico se tornara capaz de jogar luz e, portanto, fazer aparecer – ou, antes, constituir – a loucura enquanto objeto. No século XIX, o espaço discursivo da psicopatologia se fortalece, se consolida, se institucionaliza e se converte na instância na sociedade que “distingue, designa, nomeia

⁵ Complementarmente, Sylvain Piron apresenta o seguinte itinerário etimológico: “A dificuldade de delimitar a figura do louco na Idade Média vem sobretudo de razões semânticas. O francês possui uma palavra cuja extensão recobre sentidos que outras línguas distinguem. Proveniente do latim *follis* (sopro, além de, e por extensão, cabeça vazia, desprovida de razão), o ‘fol’ é em primeiro lugar o idiota, o simples de espírito, como exprime também o inglês *fool*, que procede imediatamente do francês antigo. Entretanto, desde o século XII, esse qualificativo se aplicava igualmente às pessoas que perdiam o uso da razão de maneira definitiva, temporária ou cíclica. Afetada por uma nuance moral, a palavra era empregada também a propósito dos comportamentos que denotam uma falta de sabedoria e daqueles que os adotam e, por extensão, daqueles que se fazem de loucos” (PIRON, 2025, p. 36).

e instaura a loucura como objeto" (FOUCAULT, 1987, p. 48), de maneira hegemônica e preponderante – embora nunca única ou exclusiva.

Neste artigo, buscaremos essa luz frontal – compreendida também como expressão da razão em sua forma clássica – que incide sobre as figuras do louco e sua constituição e dispersão enquanto objetos no interior do espaço discursivo. À medida que essa luz se intensifica historicamente, essas figuras vão se tornando cada vez mais chapadas, planas e duras, revelando, em sua crueza, as tensões e exclusões que atravessam o campo do visível e do saber⁶. A hipótese que guiará nosso percurso, entre a arqueologia foucaultiana e *Figures du fou*, consiste em sugerir uma correlação: a crescente hegemonia do discurso psiquiátrico sobre o objeto da loucura está intimamente ligada ao estreitamento das possibilidades figurativas da loucura.

1.1 Arqueologia de um declínio figurativo: loucura e discurso

A consonância entre o projeto de *História da loucura* e o itinerário traçado na exposição *Figures du fou* se confirma à medida que Foucault descreve a divisão, o crescente distanciamento entre “experiência trágica” e “consciência crítica” da loucura. Entre essas duas “formas de experiência da loucura” (FOUCAULT, 2000, p. 32), Foucault assinala “um privilégio cada vez mais acentuado que a Renascença atribuiu” (FOUCAULT, 2000, p. 34) a um dos elementos sobre os demais: com a emergência da “tradição humanista, a loucura é considerada no universo do discurso” (FOUCAULT, 2000, p. 33).

Segundo Foucault, a lepra era a doença central na articulação dos medos e na estruturação de espaços institucionais durante a Idade Média; essas estruturas seriam posteriormente redirecionadas para o tratamento de doenças venéreas, sem que, entretanto, estas últimas preencham o mesmo papel na ordem social em transformação; será preciso o transcurso de dois séculos para que outra figura ocupe esse lugar de “espantalho” geral da sociedade: a loucura⁷. No entanto, esta última emerge sob a perspectiva preponderante do discurso, que faz dela “uma experiência no campo da linguagem, uma experiência na qual o homem era confrontado com sua verdade moral, com as regras próprias à sua natureza e à sua verdade” (FOUCAULT, 2000, p. 34). Nesse sentido, o tratamento conferido à loucura a partir da Renascença a retira do “espaço da pura visão” no interior do qual ela “desenvolve seus poderes”, “uma força primitiva de revelação” da “trama do visível e do secreto, da imagem imediata e do enigma reservado” (FOUCAULT, 2000, p. 33). A essa forma de experiência que se produzia nesse espaço de visão e com força de revelação, Foucault dá o nome de “experiência trágica da loucura”.

⁶ Neste artigo, nos concentraremos em enunciados, objetos, regras de formação do campo discursivo e discursos. No entanto, é preciso deixar indicado, sinteticamente, o que Foucault entende por *saber*. Segundo Foucault, trata-se de “um conjunto de elementos, formados de maneira regular uma prática discursiva e indispensáveis à constituição de uma ciência, apesar de não se destinarem necessariamente a lhe dar lugar” (FOUCAULT, 1987, p. 206). A partir dessa definição sintética, Foucault desdobra suas características: “Um saber é aquilo de que podemos falar em uma prática discursiva que se encontra assim especificada: o domínio constituído pelos diferentes objetos que irão adquirir ou não um *status* científico [...]; um saber é, também, o espaço em que o sujeito pode tomar posição para falar dos objetos de que se ocupa em seu discurso [...]; um saber é também o campo de coordenação e de subordinação dos enunciados em que os conceitos aparecem, se definem, se aplicam e se transformam [...]; finalmente, um saber se define por possibilidades de utilização e de apropriação oferecidas pelo discurso [...]. Há saberes que são independentes das ciências (que não são nem seu esboço histórico, nem o avesso vivido); mas não há saber sem uma prática discursiva definida, e toda prática discursiva pode definir-se pelo saber que ele forma” (FOUCAULT, 1987, p. 206-207).

⁷ Foucault escreve: “[...] será necessário um longo momento de latência, quase dois séculos, para que esse novo espantalho, que sucede a lepra nos medos seculares, suscite como ela reações de divisão, de exclusão, de purificação que, no entanto, lhe são aparentadas de uma maneira bem evidente. Antes de a loucura ser dominada, por volta da metade do século XVII, antes que se ressuscitem, em seu favor, velhos ritos, ela tinha estado ligada, obstinadamente, a todas as experiências maiores da Renascença” (FOUCAULT, 2000, p. 12).

Na Renascença⁸, a loucura se desloca: “ela nasce no coração dos homens, organiza e desorganiza sua conduta; embora governe as cidades, a verdade calma das coisas, a grande natureza a ignora” (FOUCAULT, 2000, p. 34). A loucura se via fadada a “inclinar-se diante da sabedoria para quem ela é loucura” – ou seja, a (suposta) sabedoria humana –, de modo a não mais veicular “nunca a última palavra sobre a verdade e o mundo”, já que seu contato direto com este dependia da experiência trágica. Doravante, “o discurso com o qual se justifica [a experiência da loucura] resulta apenas de uma consciência crítica do homem” (FOUCAULT, 2000, p. 33-34). No comentário de Frédéric Gros:

Pois, a partir do momento em que se afirma que cada época confere à loucura uma acepção determinada de sentido (a loucura como assombração imaginária, a loucura como desrazão, a loucura enfim como doença mental), como compreender a escrita de uma história da loucura? Foucault resolve o problema oferecendo um duplo: loucura e desrazão. Duas noções das quais se sabe apenas que não se sobrepõem, dois termos entre os quais se estabelece como um descompasso, um vazio! É nesse jogo que a escrita histórica pode ganhar corpo. O que a desrazão designa em relação à loucura é um excesso — aquilo que impede a loucura de se deixar aprisionar na univocidade de uma definição histórica. Esse excesso, a introdução já nos ensinou, é contudo uma falta absoluta, por onde a história se precipita e se torna possível sua escrita (GROS, 1997, p. 35).

Portanto, reiteramos nossa hipótese: *talvez o declínio das figurações dos loucos e da loucura na modernidade e na contemporaneidade se deva à redução – preponderante, ainda que não totalizante – de sua experiência ao universo do discurso.*

1.2 Repartir o visível e o enunciável: o espaço discursivo como sistema de dispersão

No contexto de *História da loucura* e do projeto arqueológico foucaultiano, “ser considerada no universo do discurso” denota que a experiência da loucura é remetida ao “campo dos acontecimentos discursivos”, caracterizado na *Arqueologia do saber* como “o conjunto sempre finito e efetivamente limitado das únicas sequências linguísticas que tenham sido [efetivamente] formuladas” e que impõe a pergunta: “como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?” (FOUCAULT, 1987, p. 30-31)⁹. Descrever a experiência da loucura a partir do campo discursivo implica abordá-la sob o prisma do “conjunto de todos os enunciados efetivos (quer tenham sido falados ou escritos), em sua dispersão de acontecimentos e na instância própria de cada um”, perseguindo “o projeto de uma descrição dos acontecimentos discursivos como horizonte para a busca das unidades que aí se formaram” (FOUCAULT, 1987, p. 30).

⁸ Ao longo de todo este artigo, respeitaremos tanto o trajeto do arquivo de *Figures du fou* quanto a divisão histórica proposta em por Foucault *História da loucura* – mantendo em mente as objeções a que esta última foi submetida e as diferenças de escopo temporal e de perspectiva que conduzem a exposição. Mobilizaremos os seguintes termos sempre na acepção foucaultiana de *História da loucura*: Renascença, demarcando o período que vai de meados do século XV às primeiras décadas do século XVII; Idade Clássica, para demarcar o intervalo entre o advento do cartesianismo – no segundo terço do século XIX – até o ocaso do processo iniciado pela Revolução Francesa e prolongado pelo Império Napoleônico, na segunda década do século XIX (aproximadamente, portanto, 1820) e ao qual Foucault não indica um fim, o que sugere que sua transição ainda não se tenha completado – a despeito de pontos de tensão crescentes.

⁹ “[...] trata-se de compreender o enunciado na [...] singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites [...], de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar outras formas de enunciação que [o enunciado em questão] exclui” (FOUCAULT, 1987, p. 31).

Não se trata de “uma interpretação dos fatos enunciativos que poderia trazê-los à luz [explicitando um sentido supostamente oculto], mas a análise de sua coexistência, de sua sucessão, de seu fundamento mútuo, de sua determinação recíproca, de sua transformação” (FOUCAULT, 1987, p. 33). Ou seja, quando Foucault afirma que a experiência da loucura passou, a partir do século XVI, a ser enquadrada preponderantemente no universo do discurso, ele assume a tarefa de examinar os enunciados proferidos sobre ela, as condições históricas de possibilidade de sua emergência e – como as últimas linhas do parágrafo precedente anunciam – sua rede de relações¹⁰. A tarefa consiste em fazer “aparecer, em sua pureza, o espaço em que se desenvolvem os acontecimentos discursivos”, sem que isso implique “tentar restabelecê-lo em um isolamento que nada poderia superar” ou “fechá-lo em si mesmo”, mas, ao contrário, “tornar-se livre para descrever, nele e fora dele, jogos de relações” (FOUCAULT, 1987, p. 32-33).

Descrever uma rede de relações de enunciados, portanto, não resulta em fazer dela um conjunto singular autônomo, completo, imutável, impenetrável e incomunicável nem, tampouco, apreender, deduzir ou mesmo forjar sua coesão interna¹¹. Antes, o convite ao jogo livre da descrição, que borra as fronteiras entre dentro e fora, nos desafia a conceber essas relações como “sistemas de dispersão”, como “uma ordem em seu aparecimento sucessivo, correlações em sua simultaneidade, posições assinaláveis em um espaço comum, funcionamento recíproco, transformações ligadas e hierarquizadas” (FOUCAULT, 1987, p. 43). O que está em jogo nesse tipo de descrição é a explicitação das condições que permitiram que um dado enunciado tenha efetivamente emergido num determinado *locus* espaço-temporal¹², tomando-o em sua singularidade, ou seja, sem submetê-lo a ligações e conexões com outros enunciados, nem o inscrever em conjuntos de enunciados cujo agrupamento diz respeito a uma lógica de classificação que não trata das condições de possibilidade de irrupção do enunciado em questão na sua dimensão de acontecimento. Assim descrito, o enunciado é desembaraçado de determinações externas a seu acontecer e se oferece à construção de relações de outra ordem, cuja lógica estaria inscrita em sua própria emergência¹³.

Essas relações, por sua vez, engendram movimentos e deslocamentos enunciativos, regendo como enunciados distintos podem coexistir, transformar-se uns aos outros, sus-tentar uns aos outros, substituírem-se uns aos outros, excluir e vetar possibilidades enunciativas – impedindo que se concretizem, que se efetivem, que emerjam –, enfim, determinar a posição dos enunciados no campo discursivo¹⁴. O que se delineia, quando se consegue descrever um sistema de dispersão, é o que Foucault chama de *formação discursiva*: a consti-

¹⁰ “Relações entre os enunciados [...]; relações entre grupos de enunciados assim estabelecidos [...]; relações entre enunciados ou grupos de enunciados e acontecimentos de uma ordem inteiramente diferente” (FOUCAULT, 1987, p. 32).

¹¹ Foucault complementa: “Tal análise não tentaria isolar, para descrever sua estrutura interna, pequenas ilhas de coerência; não se disporia a suspeitar e trazer à luz os conflitos latentes; mas estudaria formas de repartição” (FOUCAULT, 1987, p. 43).

¹² Sabemos que “história” é um termo central em toda a obra de Foucault. A esse respeito, e no contexto específico da arqueologia, Judith Revel escreve: “A relação de Foucault com a história é complexa, e está provavelmente no coração do problema da descontinuidade. Ela implica que compreendamos tanto a maneira como Foucault construiu seus próprios conceitos de arqueologia e de arquivo, as relações que ele travou com alguns historiadores e as colaborações que elas por vezes engendraram, mas também os modelos que ele recusou” (REVEL, 2010, p. 39).

¹³ “[...] libertando-os de todos os grupamentos considerados como unidades naturais, imediatas e universais, temos a possibilidade de descrever outras unidades, mas, dessa vez, por um conjunto de decisões controladas. Contanto que se definam claramente as condições, poderia ser legítimo constituir, a partir de relações corretamente descritas, conjuntos que não seriam arbitrários, mas que, entretanto, teriam permanecido invisíveis. [...] não é, pois, uma interpretação dos fatos enunciativos que poderia trazê-los à luz, mas a análise de sua coexistência, de sua sucessão, de seu fundamento mútuo, de sua determinação recíproca, de sua transformação independente ou correlativa” (FOUCAULT, 1987, p. 33).

¹⁴ “Seria preciso caracterizar e individualizar a coexistência desses enunciados dispersos e heterogêneos; o sistema que rege sua repartição, como se apoiam uns nos outros, a manobra pela qual se supõem ou se excluem, a transformação que sofrem, o jogo de seu revezamento, de sua posição e de sua substituição” (FOUCAULT, 1987, p. 39).

tuição de um *espaço discursivo*, de um sistema regular de dispersões de enunciados, objetos discursivos e suas relações¹⁵.

Retomemos o exemplo com o qual abrimos este artigo: *Olympia*, de Manet, foi um acontecimento possível em 1865 por conta de condições de emergência disponíveis – um *espaço discursivo* da prática artística que dispunha enunciados e objetos em feixes relacionais tais que não impossibilitavam a pintura (e a exposição) desse quadro¹⁶. Entretanto, o advento de *Olympia* provocou um abalo nas *regras de formação* desse mesmo espaço, o qual, somado a outros acontecimentos perturbadores da ordem, se reconfigurou posteriormente, de modo a permitir outras relações de elementos e outros regimes de emergência de enunciados – por exemplo, alterando o lugar de *Olympia* no discurso da prática e da historiografia artística, de modo a elevá-la ao *status* de paradigma, deslocando-o para o centro de um novo regime de dispersão¹⁷.

Ora, é precisamente esse tipo de transformação, essa reconfiguração das regras de formação do espaço discursivo sobre a loucura que buscaremos descrever, na passagem da Idade Média à Renascença. Apoiando-nos no arquivo de *Figures du fou* e no exercício arqueológico da *História da loucura*, segundo o procedimento sugerido pelo próprio Foucault na *Arqueologia do saber*:

A unidade dos discursos sobre a loucura não estaria fundada na existência do objeto “loucura”, ou na constituição de um único horizonte de objetividade; seria esse o jogo das regras que tornam possível, durante um período dado, o aparecimento dos objetos: objetos que são recortados por medidas de discriminação e de repressão, objetos que se diferenciam na prática cotidiana, na jurisprudência, na casuística religiosa, no diagnóstico dos médicos, objetos que se manifestam em descrições patológicas, objetos que são limitados por códigos ou receitas de medicação, de tratamento, de cuidados. Além disso, a unidade dos discursos sobre a loucura seria o jogo das regras que definem as transformações desses diferentes objetos, sua não identidade através do tempo, a ruptura que neles se produz, a descontinuidade interna que suspende sua permanência (FOUCAULT, 1987, p. 36).

2 Apogeu e declínio dos loucos (sécs. XIII-XVI): da festa das imagens ao espaço discursivo

“*Infinito é o número de loucos*”, a frase que serve de *Leitmotiv* a *Figures du fou* é reiteradamente evocada ao longo dos textos do catálogo. Ela remete a um versículo do livro do *Eclesiastes*,

¹⁵ “No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, [um] sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e fundamentos, transformações), diremos [...] que se trata de uma *formação discursiva* [...]. Chamaremos de *regras de formação* as condições a que estão submetidos os elementos dessa repartição (objetos, modalidade de enunciação, conceitos, escolhas temáticas). As regras de formação são condições de existência (mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma dada repartição discursiva” (FOUCAULT, 1987, p. 43-44).

¹⁶ “As condições para que apareça um objeto de discurso, as condições históricas para que dele se possa ‘dizer alguma coisa’ e para que dele várias pessoas possam dizer coisas diferentes, as condições para que ele se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos, para que possa estabelecer com eles relações de semelhança, de vizinhança, de afastamento, de diferença, de transformação – essas condições, como se vê, são numerosas e importantes. Isto significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer uma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e na superfície do solo lancem sua primeira claridade” (FOUCAULT, 1987, p. 51).

¹⁷ “Mas esta dificuldade não é apenas negativa; não se deve associá-la a um obstáculo cujo poder seria, exclusivamente, de cegar, perturbar, impedir a descoberta, mascarar a pureza da evidência ou a obstinação muda das próprias coisas; o objeto não espera nos limbos a ordem que vai liberá-lo e permitir-lhe que se encarne em uma visível e loquaz objetividade; ele não preexiste a si mesmo, retido por algum obstáculo aos primeiros contornos da luz, mas existe sob as condições positivas de um feixe complexo de relações” (FOUCAULT, 1987, p. 51).

em cuja versão latina lemos: “*Perversi difficile corriguntur et stultorum infinitus est numerus*” (Ecl 1,15). É digno de nota que esse versículo tenha sido alterado em diversas traduções contemporâneas da Bíblia, a ponto de deixar de mencionar os loucos e a infinitude de seu número. Na tradução brasileira conhecida como “Bíblia de Jerusalém”, por exemplo, lê-se: “O que é torto não se pode endireitar; o que está faltando não se pode contar” (Ecl 1,15)¹⁸. Duas mudanças se destacam: (i) um deslocamento modal – enquanto o texto latino fala da dificuldade em corrigir as “perversões”, as versões modernas declaram de forma categórica que o que é “torto” não pode ser “endireitado”; (ii) a substituição dos *stultorum*, os loucos, por uma noção abstrata de “falta” – uma ausência que não pode ser contada nem reparada.

Se insistimos, na seção anterior, na polissemia do termo “louco” e nos respectivos efeitos e dinâmicas com relação aos diversos discursos que os atravessam, cabe nos perguntarmos: como teria sido possível que essa multiplicidade, essa *infinitude do número de loucos*, pudesse vir a ser identificável, discernível ou, ainda, ordenável em suas manifestações e representações estéticas? Qual elemento ou qual conjunto de elementos nos autorizaria a reunir tão distintas e infinitas incidências de “louco” precisamente sob esse vocábulo, quando nos referimos a objetos estéticos? A essas aparentes aporias, Michel Zink¹⁹ oferece uma saída diferente, que evita precisamente a necessidade desses acréscimos e desvios decisivos, vindos do exterior da prática de representação artística:

O louco se parece com um louco. Ele tem o crânio tonsurado em cruz, ele tem um bastão ou um taco, traço que o aproxima do homem selvagem. Ele foge da multidão e das crianças que o perseguem, vaiam, atiram-lhe chinelos, golpeiam-nos com panos molhados, caricatura e zombaria dos tratamentos médicos da loucura, que consistiam, com efeito, na aplicação sobre a testa, para refrescar, de tecidos úmidos e macios. Mais tarde, no fim da Idade Média, no século XVI, o louco será representado como bufão, ornado de um chapéu com guizos e segurando um cetro. Esse bufão, louco hábil, louco da corte e na corte, que se afasta da selvageria do amor e da inconsciência da loucura, não é mais verdadeiramente medieval (ZINK, 2025, p. 60).

Tanto pela maneira como age – ou como os outros se comportam perante ele – quanto pelos traços externos de sua imagem – expressões faciais, cabelo (ou sua falta), tipos de trajes, acessórios, cores etc. –, Zink afirma que nas figurações medievais “o louco se parece com um louco”. Contudo, tais associações não são “objetivas”, “naturais” nem tampouco “ingênuas”; como nos alertou Foucault na *Arqueologia do saber*, é preciso desconfiar, “destrializar”, desnaturalizar essas formas de ordenar os enunciados, de dispô-los no espaço discursivo, indagando: “Que encadeamento, que determinismo há entre uns e outros? Por que estes e não outros? Seria necessário encontrar a lei de todas essas enunciações diversas e o lugar de onde vêm” (FOUCAULT, 1987, p. 57). Ao nos debruçarmos sobre as diversas figurações da loucura do medievo à Renascença, buscaremos ler nessa sucessão heterogênea de expressões estéticas o efeito da condução da loucura ao universo do discurso. Teremos em mente o diagnóstico de Foucault:

Entre o verbo e a imagem, entre aquilo que é figurado pela linguagem e aquilo que é dito pela plástica, a bela unidade começa a se desfazer: uma única e mesma significação não lhes é imediatamente comum. E se é verdade que a Imagem ainda tem a vocação de dizer,

¹⁸ Nas versões em inglês e em francês das Sagradas Escrituras, disponíveis no site do Vaticano, lê-se, respectivamente: “What is crooked cannot be made straight, and what is missing cannot be supplied” e “Ce qui est courbé ne peut se redresser, et ce qui manque ne peut être compté”. Nenhuma das traduções faz menção à loucura, aos loucos ou à infinitude de seu número.

¹⁹ Membro da Académie Française, Secretário Perpétuo honorário da Academia de inscrições e belas-letras, Professor Emérito do Collège de France.

de transmitir algo de consubstancial à linguagem, é necessário reconhecer que ela já não diz a mesma coisa; e que, através de seus valores plásticos próprios, a pintura mergulha numa experiência que se afastará cada vez mais da linguagem, qualquer que possa ser a identidade superficial do tema. Figura e palavra ilustram ainda a mesma fábula da loucura no mesmo mundo moral; mas logo tomam duas direções diferentes, indicando, numa brecha ainda apenas perceptível, aquela que será a grande linha divisória na experiência ocidental da loucura (FOUCAULT, 2000, p. 22-23).

Seremos conduzidos ao limiar desse afastamento entre imagem (figuração) e verbo (discurso), o qual provocará consequências profundas tanto naquela quanto neste.

2.1 *Marginalia, iluminuras, Igreja: os loucos no universo eclesiástico medieval*

O primeiro *locus* privilegiado para reconstituirmos a iconografia dos loucos na Idade Média são os livros. É nas iluminuras e nas ilustrações que adornam as margens das páginas das obras medievais que encontramos essa profusão de representação dos loucos. Mesmo com o advento da imprensa, o fenômeno prossegue, desdobrando-se na arte da gravura, conforme apontam Élisabeth Antoine-König e Pierre-Yves Le Pogam (2025, p. 15):

[...] a figura do louco abunda, em primeiro lugar nos livros, pois, para retomar a expressão de François Avril, nessa época “a pintura estava nos livros”, manuscritos e iluminuras. Mas os séculos XV e XVI são também a época de uma revolução que apagou os limites entre a Idade Média e o Renascimento: aquela do nascimento e dos desenvolvimentos [...] da gravura e da imprensa, que permitem a ampla difusão das ideias e de uma cultura visual comum.

Antoine-König chama a atenção para a complexa dinâmica das *marginalia*: figurar o “universo vivo e desordenado das margens” abre a possibilidade de aceitá-lo, de “integrar a desordem, o estranho, o bizarro, o inquietante” (ANTOINE-KÖNIG, 2025a, p. 20). Embora esse “mundo híbrido” já se encontre presente na arte romana, ele “assume formas novas no mundo gótico”, ressurgindo com certa “fascinação” ao final do século XIII, o que contrasta com os esforços, ao longo do mesmo século, de “ordenar o mundo de maneira estruturada pela redação de grandes sumas em todos os domínios – teologia, filosofia, direito, conhecimento da natureza” (ANTOINE-KÖNIG, 2025a, p. 20)²⁰.

No contexto medieval, esse universo das margens assume a forma imagética de “seres estranhos, obscuros, híbridos, repugnantes e simultaneamente fascinantes”, frequentemente “com uma forte presença de criaturas meio-humanas, meio-animais ou compostas por vários animais”, que passam a preencher os espaços “até então ornados principalmente por representações vegetais” (ANTOINE-KÖNIG, 2025a, p. 20)²¹. Como exemplos, vemos em *Figures du fou*

²⁰ Foucault desdobra a tensão contida nessa miríade de discursos ao abordar, na *Arqueologia do saber*, a relação entre enunciados, objetos e formação de discursos. Tomando precisamente o exemplo da loucura, Foucault escreve: “[...] não é possível admitir, como uma unidade válida para constituir um conjunto de enunciados, o discurso referente à loucura. Talvez fosse necessário que nos ativássemos apenas aos grupos de enunciados que têm um e o mesmo objeto [...]. Mas logo nos daríamos conta que cada um desses discursos, por sua vez, constitui seu objeto e o elaborou até transformá-lo inteiramente” (FOUCAULT, 1987, p. 36). O “contraste” apontado diz respeito ao fato de a loucura não se manifestar, na Idade Média, como regra de constituição e transformação de objetos, mas apenas como objetos em espaços discursivos cujo sistema de repartição é articulado por regras de outra ordem.

²¹ Para Foucault, a relação com a animalidade é um dos polos de tensão em torno dos quais se realizará a ruptura entre a Idade Média e a Renascença, no que diz respeito à loucura: “De início, o homem descobre, nessas figuras fantásticas, como que um dos

exemplos de livros de salmos, Manuscritos da Bíblia latina e breviários litúrgicos – incluindo o *Livro da liturgia das horas* da rainha da França, Jeanne d'Évreux –, sobretudo no século XIV, que figuram essa mescla de vegetais, animais reais e fantásticos, criaturas monstruosas – combinações de animais, quimeras em parte humanas, etc. – às margens do texto – por vezes, inclusive, no centro da página, quando a cópia exibe o manuscrito em duas colunas, por exemplo. Figurações com temas que se repetem, espalhadas por diversos países da Europa, entre os quais a exposição destaca a França, a Inglaterra e os Países Baixos.

Antoine-König (2025a, p. 20) identifica nessa tendência uma tensão: “enquanto a produção organizada de obras manuscritas se desenvolveu em ligação com a criação das universidades, vemos aparecer uma nova decoração nas margens dos manuscritos, [...] essas pequenas figuras dançando nas margens laterais ou inferiores [que] parecem jogar com o espaço da página e do texto”. Em meio às “pequenas figuras dançantes”, entre monstros, animais fantásticos e bestiais, encontramos também a figura do *louco*. Le Pogam exemplifica os traços dessa figuração emergente:

O louco é então associado ao mal sob todas as suas formas, em todas as suas acepções: como prova, a iconografia do Salmo 52, onde a inicial D ilustra as exclusões mais variadas. Em princípio, é o “idiota da vila” ou o vagabundo que são mostrados, um miserável em trapos ou todo nu, ou mesmo com o crânio raspado, que se alimenta apenas de migalhas de pão, perseguido por crianças e cães, dos quais ele se defende como pode com um taco – que se tornará um bastão no final da Idade Média. Certamente, todos esses elementos podem receber uma leitura “espiritual” ou serem explicados por referência ao texto do salmo (o pão, os cães, etc.), mas eles são também o reflexo de uma realidade cotidiana prosaica, aquela do “pobre louco”, que a sociedade medieval não necessariamente tratava como pede a caridade evangélica (LE POGAM, 2025, p. 42).

Dificilmente integrável à ordem erigida pelos tratados e sumas do século XIII, os loucos foram relegados à periferia da ordem perfeita da criação divina. Uma vez que sua existência e presença não podiam ser negadas ou facilmente ignoradas, tratava-se, então, de situá-los em um jogo de contraposição física, espacial, entre a centralidade do texto e os contornos das *marginalia*. Nesse sentido, Antoine-König esclarece:

Às margens da Criação nomeada e organizada, havia então no final da Idade Média um mundo desordenado e pululando de vida, que os homens se agradaram em observar. É nos oratórios com iluminuras que se faz o encontro entre o *insipiens*, esse insensato que não conhece o amor de Deus, e as criaturas marginais, incensadas no espaço. Um encontro que sela por muito tempo a imagem do louco: como essas criaturas, ele é a um só tempo marginal e onipresente na sociedade do fim da Idade Média (ANTOINE-KÖNIG, 2025a, p. 23).

Esse “jogo” se estabelece entre margem e texto propriamente dito: “Frequentemente cômicas, paródicas, por vezes escatológicas ou eróticas, essas criaturas estão lá para divertir o leitor e formar o contraponto a um texto (muito) sério” (ANTOINE-KÖNIG, 2025a, p. 20) – sobre-

segredos e uma das vocações de sua natureza. No pensamento da Idade média, as legiões de animais [...] ostentavam simbolicamente os valores da humanidade. Mas no começo da Renascença, as relações com a animalidade se invertem: a besta se liberta, escapa do mundo da fábula e da ilustração moral a fim de adquirir um fantástico que lhe é próprio. E, por uma surpreendente inversão, é o animal, agora, que vai espreitar o homem, apoderar-se dele e revelar-lhe sua própria verdade. Os animais impossíveis, oriundos de uma imaginação enlouquecida, tornaram-se a natureza secreta do homem, e quando no juízo final o pecador aparece em sua nudez hedionda, percebe-se que ele ostenta o rosto monstruoso de um animal delirante [...]. A animalidade escapou à domesticação pelos valores e pelos símbolos humanos; e se ela fascina o homem com sua desordem, seu furor, sua riqueza de monstruosas impossibilidades, é ela quem desvenda a raiva obscura, a loucura estéril que reside no coração dos homens” (FOUCAULT, 2000, p. 25-26).

tudo a Bíblia. Extrapolando a relação estrita com o texto, Antoine-König vincula a tensão provocada pela inserção das *marginalia* ao próprio modo de pensamento medieval: “quanto mais o pensamento define, classifica e ordena, mais ele constitui margens, em contrapartida, e mais elas assumem importância” (ANTOINE-KÖNIG, 2025a, p. 20). Tais textos tinham circulação e destinatários limitados: eram produzidos, lidos e manuseados principalmente – quase que exclusivamente – por membros do clero. Tanto “essas criaturas de fantasia” quanto as “cenas escatológicas, de rostos angustiados ou loucos mais ou menos contorcidos” eram representações “unicamente destinada[s] aos clérigos” (ANTOINE-KÖNIG, 2025a, p. 22)²².

Isso vale também para a evolução das *marginalia*, que “ultrapassa rapidamente o quadro dos livros” para invadirem as construções arquitetônicas, de modo que “encontramos as *marginalia* nos coros das catedrais ou colégios” (ANTOINE-KÖNIG, 2025a, p. 22) – mas apenas em espaços em que os leigos não circulavam. É o caso de entalhes em madeira decorando os bancos do coro e de painéis talhados em baús encontrados na sacristia de algumas igrejas, ou pavimentos de cerâmica encontrados em mosteiros, conventos e seminários, como mostra *Figures du fou*. Dado que destinadas prioritariamente aos membros da Igreja e produzidas sob sua supervisão²³, é na chave do discurso religioso que elas devem ter seu impacto projetado. Nas palavras de Antoine-König:

Mas se sua a-normalidade não lhe permite entrar no quadro de uma sociedade muito hierarquizada, não é ao mesmo tempo o sinal de uma eleição? O louco, em sua deformidade física e mental, tem talvez acesso a sinais divinos, pois Cristo veio não para os sábios, mas para os fracos e os pobres. É no equilíbrio que o pensamento medieval considerou as criaturas marginais, reais ou imaginárias (ANTOINE-KÖNIG, 2025a, p. 23)²⁴.

Contudo, “prioritariamente” não significa “exclusivamente”, e assim como as figuras das *marginalia* extrapolaram as páginas dos livros e invadiram prédios eclesiásticos em espaços reservados ao clero, elas também extrapolaram esses lugares de circulação restrita, oferecendo-se aos olhares dos leigos e da população em geral: o exemplo mais famoso são as gárgulas que adornam as paredes exteriores de catedrais góticas, mas também encontramos essas figurações nos vitrais de diversas igrejas europeias. Na reconstrução de Foucault, essa série de transbordamentos é, a um só tempo, sinal do declínio de uma ordem social e prenúncio da emergência de outra:

²² Os espaços de circulação dessas figurações constituem, para Foucault, um dos eixos de formação de suas modalidades enunciativas: “Primeira questão: quem fala? Quem, no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? Quem é seu titular? Quem recebe dela sua singularidade, seus encantos, e de quem, em troca, recebe, se não a garantia, pelo menos a presunção de que é verdadeiro? Qual é o *status* dos indivíduos que têm – e apenas eles – o direito [...] de proferir semelhante discurso?” (FOUCAULT, 1987, p. 57). Ora, as mesmas questões se colocam com respeito aos *destinatários* desses enunciados, dessas linguagens, desse discurso: o *status* de clérigo é o que lhes permite tanto produzir quanto entrar em contato com as figurações da loucura à época.

²³ Sobre esse controle eclesiástico, Antoine-König comenta: “A fantasia que anima [as *marginalia*] estaria deixada à imaginação dos iluminares? A hipótese é tentadora, mas deve ser examinada com circunspeção. Com efeito, a fabricação dos manuscritos provindo diretamente do mundo dos clérigos, estes guardavam um controle estrito sobre a ação dos artistas. [...] Imagina-se ali facilmente um clérigo revisor mais atento que o copista (um copista arrependido?) pedindo ao pintor esse acréscimo, antes que uma iniciativa do próprio artista” (ANTOINE-KÖNIG, 2025, p. 22).

²⁴ Le Pogam desenvolve uma possível duplidade na leitura desse impacto: “[...] a sede de salvação passa pela busca de uma sabedoria. Daí se segue, *ao contrário*, a condenação da loucura, mesmo se podemos entendê-la de maneiras distintas: desde a simples negligência dos deveres morais até a revolta contra Deus e contra aqueles que se proclamam seus representantes sobre a terra. Essa condenação pode se exprimir pela zombaria, injúria, humilhação e mesmo rejeição brutal, longe da sociedade dos homens. [...] Ao mesmo tempo, em todas as religiões encontramos igualmente uma apreciação bem diferente dos conceitos de ‘louco’ e de ‘loucura’. Pois, para atingir o céu, é preciso inverter radicalmente os valores aqui de baixo. Portanto, a loucura pode ser ao contrário exaltada como abordagem do divino e o louco visto como uma das faces mais sublimes do santo” (LE POGAM, 2025, p. 40).

A ascensão da loucura ao horizonte da Renascença é percebida, de início, através da ruína do simbolismo gótico: como se este mundo, onde a rede de significações espirituais era tão apertada, começasse a se embaralhar, deixando aparecer figuras cujo sentido só se deixa apreender sob as espécies do insano. As formas góticas subsistem ainda durante algum tempo, mas, aos poucos, tornam-se silenciosas, deixam de falar, de lembrar e de ensinar, e nada manifestam (fora de toda linguagem possível, mas, no entanto, na familiaridade do olhar) além de sua presença fantástica. Liberada da sabedoria e da lição que a ordenavam, a imagem começa a gravitar ao redor da própria loucura. (FOUCAULT, 2000, p. 23).

“Gravitar ao redor da própria loucura” pode ser traduzido, nos termos da *Arqueologia do saber*, como a elevação da loucura a *regra de formação* “de um único horizonte de objetividade”, a “lei de repartição”, de dispersão de objetos, medida das “distâncias que reinam entre eles” (FOUCAULT, 1987, p. 36). Não é de se espantar, portanto, que a loucura tenha ocupado as *marginalia*, que não tenha se integrado ao centro do discurso textual: as regras de formação dos discursos medievais não eram compatíveis com uma distância menor que esta, embora, ainda assim, tenham permitido que as figurações dos loucos ocupassem seu espaço.

2.2 Os múltiplos atributos das figuras da loucura no medievo

Se, como vimos, havia uma relação estreita entre a pintura e os livros – galvanizada nas iluminuras –, é verdade que aquela transbordou, já na Idade Média, os limites destes. Ao descrever os *Atributos e cores do louco e do bufão* (sécs. XIII-XV), Michel Pastoureau (2025, p. 172), Diretor Emérito na École Pratique des Hautes Études, faz menção ao “grande número de imagens de loucos, insensatos e bufões que nos foram deixadas pelos últimos séculos da Idade Média”, cujo “essencial do *corpus* é fornecido pelas miniaturas”. Estas podem aparecer tanto como objetos separados – pequenas esculturas de barro, candelabros de metal, séries de bonecos figurando loucos dançantes – quanto em detalhes inscritos em outros objetos ou espaços – como uma fonte, um cálice, um castiçal, uma grande taça, um instrumento musical, nos quais vemos a figura do louco (frequentemente o bufão) como adorno, ornamento, parte de um objeto maior –, como vemos repertoriadas em *Figures du fou*.

A despeito de sua variedade, Pastoureau afirma que esse conjunto “permite compor uma lista exaustiva de seus atributos de função ou de representação: chapéu, capuz, cabeça de galo, guizos, sinetes, bastão, queijo, bola, lua, calvície, nudez, vestes recortadas, listradas, desmembradas, coloridas, colarinho grande e dentado, calçados longos e pontudos” (PASTOREAU, 2025, p. 172). Segundo Pastoureau (2025, p. 172), é “inclusive possível determinar as cores: o amarelo, o verde, o vermelho, por vezes o azul”, o que torna impossível para o espectador da época, não reconhecer a figura do louco ali representada. Segundo Foucault, a miríade de características associadas às figuras do louco possui relação estrita com a polissemia que o termo engloba:

[...] uma abundância de significações, [uma] multiplicação do sentido por ele mesmo, que tece entre as coisas relações tão numerosas, tão cruzadas, tão ricas que elas só podem ser decifradas no esoterismo do saber, e que as coisas, por sua vez se veem sobrecarregadas de atributos, de índices, de alusões onde acabam por perder sua própria figura. O sentido não é mais lido numa percepção imediata, a figura deixa de falar por si mesma; entre o saber que a anima e a forma para a qual se transpõe, estabelece-se um vazio. Ela está livre para o onirismo (FOUCAULT, 2000, p. 23).

Por óbvio, “nenhuma imagem mostra por completo essa panóplia de atributos, mas um louco ou um bufão exibe uma quantidade [delas] que permite identificá-lo” (PASTOREAU, 2025,

p. 172). Na apreciação de Pastoureau, haveria um atributo privilegiado sobre todos os outros nessas representações:

O atributo mais recorrente permanece, todavia, o chapéu, em geral dotado de duas ou três pontas que caem [...] da cabeça, ou bem de protuberâncias similares às orelhas de um asno ou de uma lebre. Uns e outros terminam por vezes em guizos, mais raramente em sinetes [...]. Um louco faz barulho, um barulho ressoante e dissonante como eco de sua gestualidade desarticulada e de seu traje variegado. Algumas vezes, o chapéu é substituído por um capuz encimado por uma cabeça de galo, animal gritador e agitado, como o louco, e dotado de uma crista vermelha parecida com um boné pontiagudo (PASTOREAU, 2025, p. 172).

O chapéu se associou de tal modo à figura do louco que parece ter permanecido um elemento estável de associação através dos séculos. Tanto as orelhas – até hoje associadas à redução do portador do chapéu a um status de animalidade e, consequentemente, de inteligência ou razão inferior – quanto os guizos – seu barulho estridente e descompassado evocando a perturbação desordenada da loucura face ao ritmo metódico da razão – permanecem traços identificáveis e discerníveis para nós, embora – como não deixaremos de assinalar ao longo de todo este artigo, os lugares que ocupam nos distintos campos discursivos, as séries de enunciações que ensejam tenham se transformado através dos séculos. A despeito de sua prevalência, a presença do chapéu não era, no entanto, requisito necessário para se figurar o louco:

Quando o louco não porta nada na cabeça, esta é redonda e por vezes tonsurada, ou ainda calva, pronta a receber todas as ideias desarrazoadas que podem circular em torno de si e entrar facilmente nessa cabeça desprovida de proteção. O diabo ele mesmo passa na Idade Média para visitar frequentemente o espírito dos calvos e fazê-los ímpios ou dementes. Nas miniaturas, essa cabeça redonda, branca e lisa é frequentemente aquela do insensato do salmo 52, que em sua loucura grita: “Deus não existe”. Para a teologia, o ateísmo é a loucura suprema. Por sua parte, a medicina medieval faz da calvície uma perda de controle de si, tanto sobre o plano mental quanto corporal, o que é uma forma de agitação e de loucura (PASTOREAU, 2025, p. 173).

A associação da escassez – quando não da ausência total – de cabelos na cabeça, representando tanto uma espécie de fragilidade, de vulnerabilidade face às “ideias desarrazoadas” cuja entrada não seria obstaculizada pela proteção capilar, quanto uma perda de controle do corpo e da mente, ilustra a complexidade de significados que um atributo singular carrega. Mais do que isso, vemos como dois discursos diferentes – neste caso, a teologia e a medicina – se apropriam e preenchem o mesmo símbolo com sentidos diversos, mas que não deixam de convergir para um mesmo horizonte: de todo modo, trata-se de um louco, trata-se de loucura.

Mas a imagem da cabeça calva, lisa e esférica pode ser associada a outros atributos estéticos do louco, ampliando ainda mais sua teia significante. Sobretudo, figurações de loucos carregando em uma das mãos um objeto “redondo, liso e esbranquiçado”²⁵, por vezes indistinto, podendo remeter a “um pão, um queijo, uma torta, uma bola, uma bala, até a própria lua” (PASTOREAU, 2025, p. 173). No caso do queijo, “sempre circular ou esférico na Idade Média”, sua

²⁵ “Em latim clássico, a palavra *follis* designa um objeto redondo e cheio de ar, frequentemente um odre inflado ou uma grande bola para jogar, parecido com nosso balão moderno. Em latim medieval, essa mesma palavra designa igualmente o louco cuja cabeça redonda é tida como vazia e atravessada por correntes de ar diversas e contraditórias. Como a bola ou a bala, o louco não sabe onde se dirigir, se agita em todos os sentidos, circula ao sabor dos ventos. [...] Esse vínculo entre a bola e a loucura, ou, antes, sua prima a idiotice [*sottise*] está ainda presente no francês contemporâneo no termo ‘*ballot*’, que evoca conjuntamente um pacote, uma pelota, um pequeno balão e um homem simplório, incapaz de julgamento e de entendimento, como o louco” (PASTOREAU, 2025, p. 173).

associação com a loucura provém da medicina medieval, segundo a qual “comer certos tipos de queijo à base de leite de asna ou de vaca de pelo vermelho faz perder a cabeça, enquanto os queijos mal-conservados, muito fermentados ou cheios de vermes podem deixar louco” (PASTOREAU, 2025, p. 173).

Uma vez mais somos confrontados com a imagem do ar, do vento, agora associado a um estado de deriva, de incapacidade de conduzir-se atribuída ao louco. A esfera por vezes toma a forma da lua, em especial da lua cheia, que “passa para perturbar o comportamento dos homens, das mulheres e até dos animais” (PASTOREAU, 2025, p. 174), tornando-os, ainda que transitoriamente, *lunáticos*. Sobre essa associação com a esfera, Foucault a atribui à relação entre a loucura e certa forma de sabedoria:

Este saber, tão inacessível e temível, o Louco o detém em sua parvoíce inocente. Enquanto o homem racional e sábio só percebe esse desse saber algumas figuras fragmentárias – e por isso mesmo mais inquietantes –, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível (FOUCAULT, 2000, p. 26).

Também a palavra *buffon* se associa a formas esféricas, mais especialmente a “um objeto redondo e inflado como um odre” (PASTOREAU, 2025, p. 173); neste caso, a etimologia se bifurca em uma analogia animalesca:

Como a do louco, sua cabeça é vazia, preenchida de ar, e como aquele ele pronuncia palavras risíveis ou insensatas. A palavra vem do verbo latino *bufare*, que significa “inflar as bochechas”, seja para soprar e expirar o ar, seja para encher a boca de comida em excesso. O substantivo latino de sapo (*bufo*), estranho animal com as bochechas infladas, se liga à mesma raiz. [...] O bufão é aquele que se incha de ar, de vacuidades, de lisonjas, de insanidades. Sua cabeça é oca e vazia como o interior de um balão, e suas bochechas se assemelham às do sapo, criatura estranha que foge da luz e da verdade, segundo os bestiários medievais. Como o louco, o bufão possui relação estreita com o redondo, o vazio, o vão, o vento e o sopro, o que o faz como aquele vagar ao sabor de suas quimeras recheadas de arlequinagens e de palavras extravagantes (PASTOREAU, 2025, p. 173-174).

A fala do bufão é vazia de significado efetivo, um *flatus vocis* que profere acima de tudo “vacuidades, lisonjas, insanidades”. Mais característico ainda da representação dos bufões é o cetro, “um bastão curto cuja ponta é terminada por uma cabeça grotesca, ornada de um chapéu pontiagudo e similar à cabeça do próprio bufão” (PASTOREAU, 2025, p. 174). Este atributo é de grande interesse e significado, uma vez que figura “a um só tempo seu duplo e seu *maître à penser*”, um boneco com o qual o bufão dialoga, por meio do qual fala, ao qual obedece ou “parece se contemplar nele com em um espelho, objeto do qual a Idade Média desconfia, pois parece dotado de poderes mágicos ou diabólicos” (PASTOREAU, 2025, p. 174). No jogo duplo com o cetro, o bufão revela uma dualidade que se poderia dizer oculta, instigando a imaginação a conjecturar quanto mais não se esconde sob suas vestes e suas palavras pretensamente vãs²⁶.

²⁶ A emergência da figura do bufão, do louco profissional que se instala numa corte – um centro de poder – e que exerce, no interior dela mesma, uma função de crítica ao próprio poder que o acolhe e o sustenta, é a cristalização do papel e do poder do louco na sociedade entre a Idade Média e a Renascença. Segundo Claude Gauvard, isso se dá porque “[a] sociedade precisa dele para perfazer seu equilíbrio, criticar-se ela mesma, até se reformar, sem esquecer seu papel de divertimento e festa, onde beber e comer têm um sentido a um só tempo lúdico e social. Nesses tempos, poderia se pensar até que o homem sábio era o louco” (GAUWARD, 2025, p. 149).

No que diz respeito às cores, é sua variedade e combinação que importa para caracterizar o louco: bicolores, tricolores, listradas, rajadas, quadriculadas, xadrezes, sempre carregadas de tintas vibrantes que remetem ao ruído, ao barulho, de modo que “[o] louco não é apenas sonoro e turbulento em razão de seus gritos, seus gestos, seus guizos, seus sinetes, ele também o é por meio de suas cores” (PASTOREAU, 2025, p. 174). Dentre as cores, Pastourea destaca duas: o amarelo²⁷ e o verde²⁸.

A trama de objetos, adereços, acessórios e atributos associados às diversas figuras medievais da loucura é rica e complexa. Na breve reconstrução aqui apresentada, acompanhando as reflexões de Pastourea, mostramos a miríade de horizontes simbólicos e significativos que convergem na composição da infinitude dos loucos medievais, que transborda, embora já sob a condução do discurso, também na Renascença.

2.3 Festa e teatro: os loucos nos cortejos e nos palcos

Entre as manifestações culturais associadas à loucura desde a Idade Média, o Carnaval²⁹ se destaca como a principal, persistindo no imaginário contemporâneo. Nessa celebração, “encontramos os mesmos barulhos dissonantes, os disfarces, o uso de máscaras e, de maneira geral, a inversão dos sexos e das posições sociais” (GAUVARD, 2025, p. 148), elementos que Claude Gauvard³⁰ mobiliza para destacar o papel de crítica do poder exercido pelos loucos na sociedade medieval. Como parte da celebração desse desfile, os participantes ingerem “uma comida à base de favas com efeitos flatulentos”, para “esvaziar o corpo e fazer circular o sopro anal que se apresenta como uma encarnação do *pneuma*, mas em uma versão nauseabunda” (GAUVARD, 2025, p. 148). No relato de Gauvard, ressalta-se o caráter ostensivamente satírico e mesmo escatológico das festas carnavalescas, das quais também as camadas jurídicas da sociedade participam³¹:

Até os tribunais participavam dessas loucuras. [...] ‘causas sujas’ [causes grasses] eram apresentados na terça-feira Santa [Mardi Gras]: reais ou ficcionais, elas tratavam de questões libidinosas ou improváveis e são defendidas no século XV por advogados famosos. [...] Esses exercícios retóricos podem ser relacionados com o desenvolvimento do teatro cômico [...]. Nesse precursor do teatro engajado, a palavra do louco permite transmitir a força do tema, o véu cobrindo uma vez mais a verdade (GAUVARD, 2025, p. 149)³².

²⁷ “A medicina humorai, tanto em voga nos últimos séculos da Idade Média, explica que o temperamento colérico é provocado por um excesso de fogo e que essa cólera, um dos sete pecados capitais, engendra uma pluralidade de perturbações e vícios: violência, furor, trapaça, crime e loucura. A cor emblemática desta última, o amarelo, será devida [...] à grande abundância de bile no corpo. De ‘fel’ a ‘fol’, o passo é curto” (PASTOREAU, 2025, p. 175).

²⁸ “Cor quimicamente instável, o verde se tornou, assim, pouco a pouco simbolicamente associado a tudo o que era instável e não duradouro: a infância, a juventude, a fortuna, o amor, a esperança, a saúde. Além disso, a necessidade de torcer fortemente os tecidos antes de lhes tingir tendia a matar a tintura, frequentemente opaca, jamais viva. É por isso que o verde vestuário é desprezado e o será por muito tempo. Em grande parte da Europa, ele é reservado às classes inferiores, aos excluídos, às profissões suspeitas, como os malabaristas, os atores, os músicos e os bufões” (PASTOREAU, 2025, p. 175).

²⁹ Jean-François Bert e Elisabetta Basso (2015) concentraram grandes esforços para desdobrar a influência e o impacto do Carnaval nas origens e na formação do quadro conceitual de *História da loucura*.

³⁰ Professora Emérita de História Medieval, Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne.

³¹ Há uma longa e complexa história da constituição do discurso jurídico sobre a loucura, que seria impossível reconstruir aqui. A título de esboço, Gauvard sintetiza: “a partir do século XII e do desenvolvimento do direito romano-canônico, o louco é dotado de um estatuto jurídico mais ou menos formal que lhe permite-se beneficiar de uma ausência de responsabilidade penal e civil, inclusive *a posteriori* [...]. Quanto ao [direito consuetudinário], também considerava o louco como irresponsável. A dificuldade consistia em reunir as provas de sua loucura para alegar a *insensatez*” (GAUVARD, 2025, p. 146).

³² Gauvard mobiliza a metáfora do encobrimento também na relação entre loucura e justiça: “A venda se tornou rapidamente um dos atributos da justiça para louvar sua imparcialidade, mas esquece-se de que ela foi colocada por um louco que é o ator principal da cena, enquanto a Justiça permanece passiva” (GAUVARD, 2025, p. 149).

Teatro e festa convergem num mesmo horizonte, na medida em que, segundo Muriel Barbier³³, “dão aos excluídos um lugar que não é o seu: enfermos, cegos e loucos manifestam sua presença de maneira sonora e curiosa, transformando rapidamente o sentimento de compaixão em riso” (BARBIER, 2025, p. 168). Que efeitos essa suspensão do *locus* social poderia provocar? E que figuras do louco fazem aparecer?

Para Barbier, uma vez que o teatro medieval, em suas diversas formas – mistérios, farsas, *sottises*, moralidades etc. –, “acompanha cada momento da vida coletiva”, seguindo “o ritmo das estações, das festas, do labor humano e das cerimônias religiosas”, não podemos subestimar seu papel a um só tempo “cognitivo, moral e de divertimento” (BARBIER, 2025, p. 168), fazendo o louco desempenhar papéis diversos:

Certas formas teatrais, como os carnavais, fazem parte da figura do louco encarregada de destacar o aspecto insensato do mundo e de transformar em zombaria a ordem hierárquica da sociedade. Na tradição dramática do século XIV ao XVI, o papel do louco adquire o *savoir-faire* dos antigos malabaristas: ele domina a acrobacia, a mímica, a dança, a recitação e a música – tanto cantada quanto instrumental (BARBIER, 2025, p. 168)

Além dos gestos, a indumentária do louco festivo ou teatral reforça seus papéis: “inicialmente vestido com um robe com guizos e ornado de orelhas de asno [...] [que] lhe conferem um aspecto cômico, até transgressor”, suas roupas progressivamente se afastam “daquela do homem da Igreja, encurtando-se para enfatizar sua silhueta e assim valorizar suas acrobacias” (BARBIER, 2025, p. 168). São trajes presentes no gênero teatral das *sottises*, comum nos séculos XV e XVI, onde a loucura é representada de maneira eloquente, subversiva e satírica por meio de personagens alegóricos que desafiam as normas sociais e a moral – tanto homens [*sots*] quanto mulheres [*sottes*], pois, afinal, “a loucura se apodera das mulheres assim como dos homens” (BARBIER, 2025, p. 168). Porém, nem tudo é leveza, ironia e diversão no teatro medieval. Além das *sottises*, o gênero dos mistérios adquire grande destaque, e nele os loucos aparecem sob outra luz:

Os mistérios são vastos afrescos de vários dias encenados no espaço urbano; seu tema é retirado do Velho Testamento, do Novo Testamento ou da *Lenda dourada* de Jacques de Voragine. Essas peças [...] divertem o público, mas servem sobretudo para instruir sobre os fundamentos da religião católica. Os loucos aparecem em certos mistérios, como contrapontos aos temas morais ou sagrados. Eles permitem uma mistura de tons e a introdução da zombaria, enquanto processos dramáticos contribuindo para manter a atenção do público. [...] esses espetáculos são conduzidos segundo exigências profissionais e o diretor dos grandes mistérios e frequentemente um profissional: louco, mestre de farsa, Mãe Louca [*Mère Sotte*] ou *sot* de competência reconhecida, sabendo impor o silêncio, improvisar, abrir e concluir o espetáculo e sobretudo fazer participar o público para criar uma ligação com o roteiro. [...] O louco desempenha também os intermezzos para distrair os espectadores no início ou no fim de cada dia de mistérios (BARBIER, 2025, p. 169).

Aí estariam manifestadas as dimensões cognitiva e moral do louco no teatro medieval, em seu pleno vigor. Como contraponto ao ensinamento da reta doutrina religiosa, as companhias de atores intervêm com “um espírito grotesco e extravagante, mimetizando os ritos de poder tais como a entronização, as missas e os beija-mãos”, modo pelo qual “transformam em zombaria a ordem hierárquica, seja ela política ou judiciária” (BARBIER, 2025, p. 169). Foucault parece endossar a eficácia dessas representações, apontando que o louco “não é mais, margi-

³³ Curadora-chefe de patrimônio, diretora de Patrimônio e de Coleções, Nacional de Fontainebleau.

nalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma o lugar no centro do teatro, como detentor da verdade" (FOUCAULT, 2000, p. 19) e que "[a] denúncia da loucura torna-se a forma geral da crítica" (FOUCAULT, 2000, p. 18).

Não podemos deixar de abordar uma figura maior da dramaturgia em cujas obras a figura do louco aparece de maneira magistral: William Shakespeare. Segundo Stephen Greenblatt, professor de Humanidades de Harvard, a despeito de Shakespeare não inovar na mobilização da figura do louco na Inglaterra, uma de suas realizações mais originais teria sido a de fazer "um potente ingrediente dramático" (GREENBLATT, 2025, p. 287) da mistura entre reis e bufões.

Se os papéis são menores em *Titus Andronicus* e em *Trabalhos de amor perdidos*, em *As You Like It* a personagem Touchstone – "pedra de toque", literalmente – assume um papel de maior destaque. Ao chegar à floresta, Touchstone declara "agora não sou senão um louco", o que não o impede de "julgar as qualidades e os defeitos dos outros personagens" (GREENBLATT, 2025, p. 287), como seu próprio nome indica. Exprimindo-se de forma ambígua e com jogos de contrariedade, Touchstone "é pretensioso quando seu interlocutor é simples e direto, grosseiro com um personagem cortês, amargo com os doces" (GREENBLATT, 2025, p. 288). Por fim, em *Rei Lear*, o louco é o único capaz de falar frankly ao tirano furioso. Nas palavras de Greenblatt:

Nenhum outro se permite contradizê-lo, ninguém pôde perfurar a couraça de segurança do rei – salvo o Louco. [...] ele resume, num desenrolar espetacular de formulações diretas e indiretas, tudo o que Lear infligiu a si mesmo e impôs ao mundo sobre o qual reinava: o rei partiu sua coroa ao meio pra dar as duas partes, diz-lhe o Louco, ele carregou seu burro nas costas na lama, ele deu sua coroa de ouro, não ficando senão com sua cabeça calva, ele fez de suas filhas suas mães, ele baixou suas calças e deu uma vara às suas filhas para que elas lhe batessem, ele descascou seu espírito dos dois lados e nada sobrou no meio. Palavras cruéis não cessam de sair da boca do Louco, engraçadas, satíricas, absurdas, de uma honestidade brutal (GREENBLATT, 2025, p. 288-289).

Shakespeare retoma o poder de dizer a verdade ao poder, que tem o louco, o bufão da corte. Mesmo ridicularizado, ele – e apenas ele – é capaz de dizer a verdade e desvelar as hipocrisias dos poderosos, orgulhosos de suas posições sociais superiores.

Vemos na festa e no teatro a dinâmica da inversão de papéis sociais, da sátira, da ironia, do desvelamento e da pedagogia do louco entrar e sair de cena. Seus métodos divergem, suas características se alteram, os espaços que ocupam se transfiguram, mas sua força permanece, tendo na mira a figura epocal que se arvora soberana, superior.

2.4 Música e dança: os sons e movimentos da loucura

Música e dança também compõem o quadro de elementos das representações do louco medieval. Por meio delas, Martine Clouzot, professora de História Medieval na Universidade de Borgonha, ressalta que "perpetua-se a imagem comum do louco que toca gaita de fole ou dança", retratando uma ambivalência que "se manifesta através dos corpos em movimento e de uma notável paleta sonora e gestual" (CLOUZOT, 2025, p. 194). No caso da música, Clouzot (2025, p. 194) chega a afirmar que esta e a loucura "se definem reciprocamente nos objetos e nas palavras":

A música do *quadrivium* das artes liberais é fundada sobre a *proprio* pitagórica, o *numerus* – o ritmo – estruturando a harmonia do mundo em movimentos ordenados. [...] no contato com o louco, a *proprio* se desloca para o lado da *inversio* e, portanto, da loucura, é dizer

do excesso ou de uma insuficiência com relação a uma ordem de grandeza, donde seu não-senso (CLOUZOT, 2025, p. 194).

A reciprocidade entre música e loucura expressa, na verdade, uma contraposição: "sopro, inversão e movimento" (CLOUZOT, 2025, p. 194), três categorias-chave para a música, são perturbadas pelo excesso ou pela falta da loucura, transfigurando harmonia em dissonância, ritmo em não-senso. Os guizos que adereçam os loucos nos fazem "ouvir a *música*, mas por meio de tons excessivos"; não são propriamente instrumentos, mas "a cabeça cheia de ar do 'avoado' que ressoa, ou desarrazoa, sob a ação do ar em vibração" (CLOUZOT, 2025, p. 194). Quando mundo de instrumentos musicais – de sopro (a flauta, o pífano e a gaita de fole) ou de percussão (como o tamborim) – o louco não faz com eles "música" propriamente dita: ressoa uma "forma animal" que "respira, guincha, em uma linguagem inarticulada, imitando as flatulências do corpo humano"; a gaita de fole, seu instrumento de predileção, "é frequentemente associada nas representações não apenas ao louco, mas também ao homem selvagem" (CLOUZOT, 2025, p. 195).

A dança, por sua vez, segundo Clouzot (2025, p. 195), "encarna a *música* enquanto arte do espaço executada com técnicas e formas estilizadas segundo regras e códigos". Nela, o louco se reduz a "gesticulações insensatas" e sua dança não "se desregula em movimentos descontrolados e excêntricos"; ao contrário, seus gestos revelam "o equilíbrio no desequilíbrio" (CLOUZOT, 2025, p. 195). Na síntese lapidar de Clouzot (2025, p. 195): "A desordem se faz, assim, ordem, e a loucura, sabedoria". Também essa ambivalência interna se desdobra em uma dimensão religiosa:

No tempo do calendário litúrgico, entre ordem e *catharsis*, a ambivalência da loucura toma corpo nas danças coletivas. [...] Esse ritual de inversão da hierarquia eclesiástica se compunha de condutas e procissões litúrgicas que se desenrolavam na igreja com prolongamentos na cidade, e podem estar na origem das desordens carnavalescas (CLOUZOT, 2025, p. 195).

Por fim, há um exemplo de representação artística de uma dança que não é, *stricto sensu*, dança: trata-se das "danças macabras", pinturas que ornavam cemitérios medievais. Se falamos, até aqui, em inversões, em desproporções e em ironia crítico-satírica, no caso da dança macabra lidamos com uma igualdade e horizontalidade absoluta: a morte. Nas palavras de Élisabeth Antoine-König:

As danças macabras pintadas nos cemitérios do fim da Idade Média resumem a condição humana: todos os "estados" da sociedade estão ali figurados, do papa ao humilde trabalhador, passando pelo imperador e o burguês ou o apaixonado. A morte, sob a forma de um esqueleto, conduz a fanfarras, trazendo todos para a dança: nós morremos todos e somos todos iguais perante a morte, qualquer que seja a vida que tenhamos levado. O louco alegórico [...] não falta ao chamado: ele faz doravante parte da sociedade (ANTOINE-KÖNIG, 2025b, p. 73).

Nos movimentos da dança e no (des)compasso da música, o louco provoca, tensiona, inverte e, por fim, encontra seu lugar na sociedade, quando as distinções arbitrárias que sobre ele recaíam são suspensas pela morte. Para Foucault, as *dances macabres* são a expressão da emergência da loucura na hierarquia dos medos de toda uma ordem social, coexistindo e compartilhando esse espaço com a morte:

Até a segunda metade do século XV [...], o tema da morte impõe sozinho. [...] O que domina a existência humana é este fim e esta ordem à qual ninguém escapa. A presença

que é uma ameaça no interior do mesmo mundo é uma presença desencarnada. [...] nos últimos anos do século esta grande inquietude gira sobre si mesma: o desatino da loucura substitui a morte e a seriedade que a acompanha. Da descoberta desta necessidade, que fatalmente reduzia o homem a nada, passou-se à contemplação desdenhosa deste nada que é a própria existência. O medo diante desse limite absoluto da morte interioriza-se numa ironia contínua; o medo é desarmado por antecipação, tornado irrisório ao atribuir-se lhe uma forma cotidiana e dominada, renovado a cada momento no espetáculo da vida, disseminado nos vícios, defeitos e ridículos de cada um. A aniquilação da morte não é mais nada, uma vez que já era tudo, dado que a própria vida não passava de simples fatuidade, palavras inúteis, barulho de guizos e matracas. A cabeça, que virará crânio, já está vazia. A loucura é o já-está-aí da morte. Mas é também sua presença vencida, esquivada nesses signos cotidianos que, anunciando que ela já reina, indicam que sua presa será bem pobre. Aquilo que a morte desmascara era apenas uma máscara, nada mais; a fim de descobrir [...] o esqueleto, bastou levantar algo que não era nem verdade, nem beleza, mas um simples rosto de gesso e ouropel. Da máscara inútil ao cadáver, é o mesmo sorriso que permanece. Mas o que existe no riso do louco é que ele ri antes do riso da morte; e pressagiando o macabro, o insano o desarma (FOUCAULT, 2000, p. 20-21).

A dança macabra marcaria “uma virada no interior da mesma inquietude”, a do vazio da existência: “esse vazio não é mais reconhecido como termo exterior e final, simultaneamente ameaça e conclusão; ele é sentido do interior, como forma contínua e constante de existência”. Se antes “a loucura dos homens consistia em ver apenas que o termo da morte se aproximava”, demandando que “era necessário trazê-los de volta à consciência através do espetáculo da morte”, doravante “a sabedoria consistirá em denunciar a loucura por toda parte, em ensinar aos homens que eles não são mais que mortos e que, se o fim está próximo, é na medida em que a loucura universalizada formará uma só e a mesma entidade com a própria morte” (FOUCAULT, 2000, p. 21).

2.5 Literatura e loucura: a emergência da consciência crítica e o declínio da experiência trágica

Ao explorar o papel do louco como figura-chave da aurora dos tempos modernos, Werner Mezger, professor de Antropologia Cultural na Universidade de Freiburg, retoma a oposição entre *stultitia* e *sapientia*, um dos eixos de repartição da loucura na baixa Idade Média. Mezger remete ao Antigo Testamento, mas destaca – em vez do Eclesiastes ou dos Salmos – o livro dos Provérbios, onde se lê “*Timor Domini principium sapientiae*”, “O temor a Deus é o princípio da sabedoria” (Pr 1, 7). Se este é o princípio da sabedoria, da *sapientia*, a loucura, *stultitia*, não poderia ser construída senão de maneira diametralmente oposta:

A loucura [...] não poderia então emanar senão do absoluto contrário do temor a Deus, ou seja, do *contemptus Domini*, o desprezo do Senhor, que caracteriza uma maneira de ignorar Deus. A *stultitia* se encarnava no *stultus*, o “louco”, em latim igualmente *insipiens* (“não sapiens”), no sentido do ser a que precisamente falta *sapientia*. Nesse sistema semântico, a figura paradigmática do louco assume uma conotação essencialmente teológica (MEZGER, 2025, p. 226).

Nesse contexto histórico aparece a obra de Sébastien Brant, *A nau dos insensatos*, de 1494. Nascido em Estrasburgo e depois professor de direito na Universidade de Basel, na Suíça, seu livro se torna rapidamente um sucesso, paradigma de “humanismo erudito que afirma que as enormes transformações intelectuais, sociais e religiosas de sua época são consequência da loucura que se alastrá como uma epidemia” (MEZGER, 2025, p. 227). Com Brant, “o louco se

torna – por assim dizer da noite para o dia – um personagem-chave dos tempos modernos que se anunciam" (MEZGER, 2025, p. 227).

A perturbação sentida por Brant face às transformações sociais em seu entorno assume a imagem de "um navio transbordando de loucos desorientados, que, vagando rumo ao país fictício da 'Narragonia', deriva sem governo nem bússola no mar do mundo e segue para sua perdição" (MEZGER, 2025, p. 227). Mezger enfatiza a imagem da nau que, embora não intervenha de maneira frequente e sistemática na obra, permaneceu plasmada no imaginário e na memória cultural da época e se prolongou por gerações, algo que o estudioso atribui às gravuras de Albrecht Dürer, que adornavam o livro³⁴.

A nau dos insensatos forma um repertório dos mais diversos tipos de loucura humana, "em versos rimados embebidos de um profundo pessimismo, em busca de explicações para a ruína dos sistemas de pensamento e dos modos de vida da Idade Média" (MEZGER, 2025, p. 227). A loucura, que Brant "pensava reconhecer um pouco por toda parte sob formas muito diversas, era para ele um fenômeno extremamente preocupante" (MEZGER, 2025, p. 227), que exerce a função de explicar a queda de todo um mundo. Mezger ressalta o caráter ainda profundamente teológico de sua obra:

Por trás dessa concepção de mundo, havia inegavelmente a ideia original dos salmos segundo a qual a loucura era antes de tudo "a *hubris*", a desmedida do homem e a expressão de sua renúncia a Deus. Para Brant, apenas o diabo podia conduzir os loucos, mantendo-lhes sob rédea curta e fazendo deles seus valetes. Este é, por sinal, o tema de uma xilogravura que acompanha o capítulo XX da *Nau dos insensatos*, intitulada "Von Schatz fynden" ("Encontrar tesouros"). Por meio da sátira moral e da poesia didática, Brant desenha uma cartografia psicológica sem compaixão, mas por fim resignada, de sua época, que se pretende antes de mais nada uma descrição do estado do mundo e guarda pouco espaço para a esperança no futuro. No fim das contas, é sobretudo a visão de um declínio que se impõe (MEZGER, 2025, p. 227).

No cenário literário europeu, a obra de Brant provocou tamanha influência a ponto de ressoar inequivocamente no livro de Thomas Murner intitulado *A conjuração dos loucos*, publicado em 1512. Murner, monge franciscano de temperamento mais combativo que Brant, retoma a ideia deste último segundo a qual "o louco não é uma figura cômica, mas um ser diabólico e apocalíptico que se afasta de Deus" (MEZGER, 2025, p. 227). Enquanto Brant tinha recorrido "a uma poesia didática, mais voltada à observação e à descrição, Murner pretende fazer de seus escritos sobre os loucos verdadeiros poemas de combate" (MEZGER, 2025, p. 227). Nas palavras de Mezger: "Para [Murner], não é suficiente analisar, descrevendo as diversas loucuras do ser humano e esperar uma melhora: o que ele quer é atacar deliberadamente a loucura enquanto fenômeno, para *in fine* expulsá-la daqueles por ela acometidos. Seus motivos literários são, então, verdadeiros rituais de exorcismo" (MEZGER, 2025, p. 227-228).

No prefácio da *Conjuração dos loucos*, Murner critica Brant, atribuindo-lhe a responsabilidade por ter feito com que "a multidão dos loucos tenha chegado ao mundo: ele os embarca a todos na 'Nau dos insensatos'" e, ademais, por "ter desmascarado os loucos sem mostrar como

³⁴ Cabe marcar uma divergência com relação à mobilização que Foucault faz do livro de Brant: ele não apenas confere centralidade e peso maior à imagem da nau que "ocupará lugar privilegiado" no interior da "paisagem imaginária da renascença" (FOUCAULT, 2000, p. 12-13), como também a transportará do registro da "composição literária" em seus variados exemplos para conferir a ela um caráter empírico, de um "costume [que] era frequente". Nas palavras de Foucault: "[...] de todas essas naves romanescas ou satíricas, a *Narrenschiff* é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros; deixava-se que corressem pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos. [...] Frequentemente as cidades da Europa viam essas naus de loucos atracar em seus portos" (FOUCAULT, 2000, p. 13-14).

combatê-los" (MEZGER, 2025, p. 228). O sucesso literário de Murner, ainda que incomparável ao de Brant, não lhe importa tanto quanto sua missão de combater fervorosamente a loucura, que atinge seu ápice em 1522, com a publicação de *Von dem großen lutherischen Narren* (*Do grande louco luterano*). O furor do panfleto logo provocou consequências político-religiosas:

Por meio desse impiedoso acerto de contas, Murner faz entrar a figura do louco na polêmica sobre a Reforma. Desde a ilustração da primeira página, ele evoca uma vez mais o ritual do exorcismo, se representando como zelador da fé católica que tira da boca da alegoria personificando a doutrina luterana nada menos que pequenos loucos, denunciando assim as intrigas ímpias da Reforma. A Reforma é aqui assimilada a um único louco gigante, fazendo eco, novamente, à antiga concepção dos salmistas, segundo a qual toda loucura encontra sua origem na negação de Deus. Uma vez mais, Murner não se contenta em iluminar as disfunções e os abusos esperando, à maneira de um Brant, que o saber e a razão os carreguem para longe. Para ele, trata-se de erradicar a loucura, ou seja, o luteranismo. O fim do panfleto o ilustra à perfeição: o louco luterano é jogado em uma fossa de esterco (MEZGER, 2025, p. 228).

Entre essas duas formas opostas da tematização da loucura – Brant e Murner –, um terceiro emerge na mesma época: Erasmo de Roterdã. Seu livro *Elogio da loucura*, escrito em latim em 1509 e expandido com notas marginais em grego, é originalmente intitulado *Moriae economium sive stultitiae laus*, em uma erudita combinação entre os dois idiomas³⁵. Mezger situa o *Elogio da loucura* "para além do pessimismo de Brant e longe da virulência posterior de Murner", e seu discurso literário longe de "nos alertar contra [a loucura], como um Brant, ou de combate-la, como um Murner, [Erasmo] se posiciona no contrapé, com uma ironia maliciosa, oferecendo à loucura uma tribuna para valorizar e vangloriar seus méritos" (MEZGER, 2025, p. 228):

Desde a introdução, Erasmo desenha a criticada *Stultitia* com os traços de uma mulher ornada com uma boina de louco, e a faz subir em uma cadeira, de onde ela encadeia um longo sermão ostentando com eloquência os méritos da loucura [*sottise*], da qual ela é a personificação. Seu pai, diz ela, é o deus da riqueza e sua mãe a juventude resplandecente, e ela prefere a bobagem àquilo que os eruditos concebem como sabedoria. Por meio desse procedimento genial, Erasmo faz passar pela boca de sua alegoria da *stultitia* mensagens que abrem possibilidades de interpretações do tempo e de visões de mundo inteiramente novas (MEZGER, 2025, p. 228).

O gesto literário de Erasmo coloca em xeque, segundo Mezger, "a definição estritamente teológica da *sapientia*"; com isso, o escritor "confere à *stultitia* um direito de cidadania", "invertendo seu papel até então exclusivamente negativo para culminar em uma concepção contrária, totalmente revolucionária" (MEZGER, 2025, p. 229). No *Elogio da loucura*, essa ambiguidade se desenvolve:

A verdade, diz *Stultitia*, arruína a felicidade, enquanto o erro produz felicidade. Escondido por trás de seu personagem, Erasmo chega até a negar a interpretação tradicional que pretende que a loucura deriva do pecado original, afirmando que apenas os seres dotados de razão podem pecar. O conhecimento de si, ele faz dizer seu personagem, pode ser uma doença, enquanto o amor de si garante a saúde. No fim das contas, Erasmo, monge agostiniano, suspende a contradição agostiniana entre uma vida segundo a carne (*secundum carnem*) e uma vida segundo o espírito (*secundum spiritum*)

³⁵ Exemplo dessa combinação erudita é o fato de Erasmo ter dedicado o livro a seu amigo Thomas More, num gesto não sem ironia, já que o sobrenome "More" evoca o termo grego para "loucura" – *moria*.

e, precisamente por isso, reconcilia corpo e espírito, que a Idade Média havia oposto um ao outro (MEZGER, 2025, p. 229).

A operação de Erasmo consiste, portanto, não em “denunciar a depravação do mundo”, mas em alertar para “o espírito maléfico” que dele se apoderou – e isso tanto do ponto de vista teológico quanto científico –, a saber: um espírito dogmático, excessivamente seguro – ou orgulhoso – de suas pretensas certezas. Esse gesto de recusa e abandono da certeza atinge seu ápice no encerramento do *Elogio da loucura*:

Ao fim de suas explicações intermináveis, *Stultitia* renuncia a uma síntese sutil e refinada e, em guisa de epílogo, admite ao auditório que ela mesma havia há muito tempo esquecido o que ela lhes dissera. Ela conclui com essas palavras: “Um mau bêbado que não esquece nada – um mau ouvinte que se lembra de tudo”. Em seguida, ela desce da cadeira, diz adeus a seus discípulos imbecis e deixa para trás um público perplexo (MEZGER, 2025, p. 229).

Com humor e ironia, e sob a máscara da alegoria personificada da *stultitia*, Erasmo se afasta do dogmatismo rígido de sua época e abre as portas para os novos tempos que se anunciam, algo que é destacado por Foucault:

Erasmo reserva aos homens do saber um bom lugar em sua ronda dos loucos: depois os Gramáticos, os Poetas, os Retóricos e os Escritores; depois os Jurisconsultos; em seguida, caminham os “Filósofos respeitáveis por sua barba e seu manto”; finalmente, a tropa apressada e inumerável dos teólogos. Mas se o saber é tão importante na loucura, não é que esta possa conter os segredos daquele; ela é, pelo contrário, o castigo de uma ciência desregrada e inútil. Se a loucura é a verdade do conhecimento, é porque este é insignificante, e em lugar de dirigir-se ao grande livro da experiência, perde-se na poeira dos livros e nas discussões ociosas; a ciência acaba por desaguar na loucura pelo próprio excesso das falsas ciências (FOUCAULT, 2000, p. 29)³⁶.

A despeito de suas diferenças de estilo, Brant, Murner e Erasmo convergem na articulação da loucura enquanto representativa e reflexo de traços e estruturas sociais. Ao examinarmos a maneira como essa relação era expressada nas artes visuais, especialmente na pintura da época, somos impactados por imagens que figuram os loucos enquanto aqueles que fenômenos e efeitos que lhes ultrapassavam.

2.6 Uma louca explosão de tintas: a pintura na aurora dos tempos modernos

Em seu ensaio “*Estendo a todos esse grande espelho*”: loucura e visão em Bosch e Bruegel, Michel Weemans, professor de História da Arte na Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne, elenca as seguintes configurações imagéticas:

³⁶ Com respeito às ilusões da razão que conduzem a loucura, Foucault complementa: “O abismo da loucura em que estão mergulhados os homens é tal que a aparência da verdade já está presente no próprio interior da aparência, pois se a aparência fosse coerente consigo mesma, ela seria pelo menos uma alusão à verdade e como que sua forma. É nas próprias coisas que se deve descobrir essa inversão [...] não da aparência em direção à verdade, mas da aparência em direção dessa outra que a nega, depois novamente na direção daquilo que contesta e renega essa negação, de modo que o movimento não se detém nunca” (FOUCAULT, 2000, p. 36-37).

[...] o louco estende um espelho ou um boneco (seu reflexo em miniatura), ele exibe óculos ou porta uma coruja, uma lanterna ou uma tocha acesa em pleno dia, ele espia por entre seus dedos ou por trás de uma máscara, ele aponta o dedo ou fia o espectador com um olhar zombeteiro. Esses gestos e símbolos [...] nos lembram que o louco é o espelho crescente de nossos vícios, mas elas evocam igualmente a concepção cristã da visão que opõe cegueira moral e discernimento espiritual [...]. O louco, encarnação da cegueira moral da humanidade, é também o “morósofo”: ou seja, o louco sábio que *dá a ver* a loucura do mundo e exorta à autoconsciência (WEEMANS, 2025, p. 246).

Weemans contextualiza a simbologia especular e de deficiência visual no espírito da época, apontando que “numerosos comentários cristãos utilizam [...] as metáforas do espelho e dos cegos para descrever a humanidade da Queda” (WEEMANS, 2025, p. 246). O autor mobiliza Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel como exemplos paradigmáticos dessa figuração dos loucos na pintura.

Na virada do século XVI, Bosch produz o tríptico *O Carro de Feno*, colocando em jogo a antítese radical entre a loucura cega e o discernimento espiritual, “um *theatrum mundi* da loucura humana que pretendia suscitar no espectador o sentido da visão espiritual, a capacidade de ver para além do mundo dos sentidos e a olhar segundo a mesma perspectiva da minúscula figura divina” (WEEMANS, 2025, p. 247), que ocupa pouco espaço na composição. Weemans fornece uma descrição detalhada do tríptico:

Enquadrado à esquerda pela cena do Paraíso e do pecado original, e à direita por aquela do Inferno, o painel central figura uma multidão seguindo um carro de feno, simbolizando o caráter efêmero e fútil dos bens terrestres, pelos quais cada um seria capaz de matar. Trata-se de uma humanidade prisioneira do mundo dos sentidos e incapaz de ver os demônios que puxam o carro rumo ao Inferno. À multidão cega se opõe o olho celeste que tudo vê do Cristo, para quem ninguém olha, exceto um anjo. O peregrino cego guiado por uma criança em primeiro plano, alinhado com o Cristo celeste, explicita essa antítese. O bebê que o cego carrega em seu capuz e sua proximidade espacial com Eva, a mãe da humanidade (um pouco à sua esquerda no painel do Paraíso), à origem da cegueira espiritual consecutiva à Queda, acentua o valor emblemático deste personagem. Ele está associado em primeiro plano a um louco fantasiado e a um charlatão, um arrancador de dentes que é também [...] um cortador da pedra da loucura, como assinala o colar de pedras exibido atrás dele (WEEMANS, 2025, p. 246).

Antes de (se) abrir (para) a explosão de figuras do tríptico, o espectador recebe de Bosch um convite à meditação: quando suas laterais estão fechadas e escondem a pintura interior, o reverso exibe “um mascate ambulante que olha para trás e se dá conta de seus pecados”, figura “clarividente e [que] se opõe àqueles que na paisagem se entregam cegamente a seus desejos e aos pecados” (WEEMANS, 2025, p. 247). Esse personagem ocupa para Bosch o lugar de “qualquer um”, do *homo viator*, “o homem comum fadado a escolher ao longo de sua peregrinação pela terra entre o caminho dos vícios e o das virtudes, entre a cegueira e o discernimento” (WEEMANS, 2025, p. 247).

Bosch, assim como Brant, também se serve da metáfora do espelho voltado ao espectador para que este “contemple a loucura dos outros e reconheça nela sua própria imagem” (WEEMANS, 2025, p. 247)³⁷. Esse “tema de um mundo louco e cego, sinônimo de apego aos

³⁷ Foucault insiste na metáfora do jogo especular e em seus modos de figuração. Comentando Bosch, Foucault escreve: “Na *Tentação de Lisboa*, diante de Santo Antônio, senta-se uma dessas figuras nascidas da loucura, de sua solidão, de sua penitência, de suas privações; um frágil sorriso ilumina esse rosto sem corpo, pura presença da inquietação sob a espécie de um esgar ágil. Ora, é exatamente essa silhueta de pesadelo que é simultaneamente o sujeito e o objeto da tentação; é ela que fascina o olhar do asceta – permanecendo uma e outro prisioneiros de uma espécie de interrogação no espelho, a permanecer indefinidamente

bens materiais, será incansavelmente retomado pelos artistas, associando de bom grado o louco ao tema do mundo invertido" (WEEMANS, 2025, p. 247), segundo Weemans, ao longo de pelo menos dois séculos. A cegueira aparecerá em numerosas gravuras, "nas quais um louco estende um espelho a personagens cegos por sua vaidade e seu orgulho" (WEEMANS, 2025, p. 247) próprios. A associação entre o louco e a visão se desdobra em outras direções, como atestam atributos que acompanham sua representação: "a venda que obstrui a vista, ou ainda os óculos, objetos de sátira desde sua invenção, servindo para ridicularizar os deficientes visuais que os portam" (WEEMANS, 2025, p. 247). Weemans menciona, ainda, o gesto de espiar por entre os dedos:

O gesto popular do louco olhando por entre seus dedos significa uma situação em que se tolera um ato ilegal ou moralmente repreensível, como o adultério. Mas o louco, olhando por entre seus dedos, pode também remeter à ideia de que o excesso de tolerância engendra a proliferação dos pecados que coloca o mundo às avessas. A posição frontal, o olhar direto e a exibição de grossos vidros reforçam a ideia de um ser incapaz de ou que se recusa a ver. A interpelação do espectador pelo olhar ou pelo espelho do louco é por vezes acompanhada de desafios verbais e visuais: jogos de palavra com duplo-sentido, quebra-cabeças linguísticos, imagens ambíguas ou duplas (WEEMANS, 2025, p. 247-248).

Também nas pinturas de Bruegel um olhar complexo e ambíguo sobre a loucura se faz presente. Na obra *Elck [Cada um]*, Bruegel figura a "significação moralizante do protagonista encarnando a incapacidade do discernimento da humanidade decaída, [que] se amplifica pela associação do velho mercador ganancioso com seu duplo *Niemand [Ninguém]*" (WEEMANS, 2025, p. 248). O jogo de duplos se desdobra nos atributos – óculos grossos, espelho, lanterna e candelabro apagados – e designa "a cegueira auto-imposta e a ignorância em um jogo de ecos" (WEEMANS, 2025, p. 248). À pintura, são acrescidas legendas que reforçam o espelhamento dos personagens: "Cada um [Elck] se procura em todas as coisas" e "Ninguém [Niemand] se conhece a si mesmo".

No quadro *Provérbios flamengos*, de 1559, as cenas "advertem contra os comportamentos insensatos e imorais", frequentemente por meio da figuração do "grande tema do mundo invertido" (WEEMANS, 2025, p. 248)³⁸. O conjunto nos dá a impressão de "contemplar um mundo de loucos", o que Bruegel alcança ao fazer com que as ações dos personagens "executem ao pé da letra o que deveria ser compreendido em sentido figurado" (WEEMANS, 2025, p. 248). Na cena *O manto azul*, no centro dos *Provérbios*, vemos uma mulher adúltera que cobre com uma capa azul seu marido, cego de amor.

Embora a obra apresente "uma miríade de personagens obnubilados por seus vícios, dentre os quais nenhum olha para o espectador" (WEEMANS, 2025, p. 249), um pequeno detalhe

sem resposta, num silêncio habitado apenas pelo bulício imundo que os cerca. [...] É a loucura transformada em Tentação: tudo que nele existe de impossível, de fantástico, de inumano, tudo que nele existe de impossível, de fantástico, de inumano, tudo que nele indica a contra-natureza e o formigamento de uma presença insana ao rés-do-chão, tudo isso, justamente, é que lhe atribui seu estranho poder. A liberdade, ainda que apavorante, de seus sonhos e os fantasmas de sua loucura têm, para o homem do século XV, mais poderes de atração que a realidade desejável da carne" (FOUCAULT, 2000, p. 24-25).

³⁸ É importante destacar, segundo Foucault, um deslocamento de séries de associações provocado nas pinturas de Bruegel: "Os sonhos do Apocalipse não são novos [...] no século XV; no entanto, são de natureza bem distinta da que ostentavam anteriormente. À iconografia suavemente fantasiada do século XIV, onde os castelos são derrubados como as cartas, onde a Besta é sempre o Dragão tradicional, mantido à distância pela Virgem; em suma, onde a ordem de Deus e sua próxima vitória são sempre visíveis, sucede uma visão de mundo onde toda sabedoria é aniquilada. É o grande sabá da natureza: as montanhas desmoronam e tornam-se planícies, a terra vomita os mortos, os ossos afloram sobre os túmulos; as estrelas caem, a terra pega fogo, toda forma de vida seca e morre. O fim não tem valor de passagem e de promessa; é o advento de uma noite na qual mergulha a velha razão do mundo. [...] O mundo mergulha no Furor universal. A vitória não cabe nem a Deus, nem ao Diabo, mas a loucura" (FOUCAULT, 2000, p. 27).

escapa a essa regra: um olho, voltado diretamente para o observador do quadro, no centro de uma tesoura aberta. Weemans destaca a importância desse elemento para a compreensão da dinâmica dos *Provérbios*:

A tensão pictural entre superfície e profundidade, opacidade e transparência, dimensão transitiva e dimensão reflexiva, erige esse provérbio enquanto potente dispositivo de interpelação. O golpe de vista pictural de Bruegel é um signo de convivência, endereçado ao olhar que sabe mesclar paciência minuciosa e distância irônica, um convite, em suma, a discernir, nesse espelho da loucura e das ilusões cegas, um quadro que nos observa (WEEEMANS, 2025, p. 249).

O itinerário aqui reconstruído, com o auxílio do arquivo de *Figures du fou*, nos ajuda a expandir a compreensão do diagnóstico foucaultiano sobre a emergência de um discurso propriamente sobre a loucura – especialmente pelo exame detido da Idade Média, época que antecede o ponto de partida de *História da loucura*. Ampliando o inventário sobre as figurações medievais, ilustra-se com mais vivacidade o processo histórico de condução da experiência da loucura ao universo do discurso: a preponderância da “consciência crítica” e o crescente ocaso da “experiência trágica” da loucura³⁹.

Voltemos a Erasmo, figura de síntese e de transição. “Tudo o que havia de manifestação cósmica da loucura, tal como a via Bosch, desapareceu em Erasmo; a loucura não está mais à espreita do homem pelos quatro cantos do mundo”, escreve Foucault; ao contrário, a loucura assume a figura de “um util relacionamento que o homem mantém consigo mesmo” (FOUCAULT, 2000, p. 29-30) e se vê reduzida a mero artifício literário, separada da conexão com o mundo que constitui a experiência trágica: de figura que transita pelo mundo, torna-se confinada aos limites do espírito humano⁴⁰. Esse estreitamento se desdobra em efeitos figurativos: a imagem do espelho, que no medievo se relacionava com o mundo – a loucura como espelho do mundo, o mundo como espelho da loucura –, na Renascença simboliza a ilusão reflexiva por meio da qual “o homem faz surgir sua loucura como uma miragem”, “nada refletindo de real”, mas apenas “o sonho [da] presunção [do homem]”: “A loucura não diz tanto respeito à verdade e ao mundo quanto ao homem e à verdade de si mesmo que ele acredita distinguir” (FOUCAULT, 2000, p. 30). Erasmo encarna perfeitamente, portanto, a passagem “entre uma experiência cósmica da loucura na proximidade dessas formas fascinantes, e uma experiência crítica dessa mesma loucura, na distância intransponível da ironia” (FOUCAULT, 2000, p. 31).

A constituição da experiência da loucura enquanto consciência crítica é a chave de leitura para a transformação pela qual passará na Idade Clássica, pois com essa delimitação, a loucura se torna “uma das próprias formas da razão”, que “só tem sentido e valor no próprio campo da razão”, o que, segundo Foucault, se desdobra em três aspectos da razão: (i) “uma de suas forças secretas”, (ii) “um dos momentos de sua manifestação” ou, ainda, (iii) “uma forma paradoxal na qual [a razão] pode tomar consciência de si mesma” (FOUCAULT, 2000, p. 39). Com

³⁹ Foucault retoma Brant para ilustrar esse afastamento: “Apesar de tantas interferências ainda visíveis, a divisão já está feita; entre as duas formas de experiência da loucura, a distância não mais deixará de aumentar. As figuras da visão cósmica e os movimentos da reflexão moral, o elemento trágico e o elemento crítico irão doravante separar-se cada vez mais, abrindo, na unidade profunda da loucura, um vazio não mais será preenchido. De um lado, haverá uma Nau dos Loucos cheia de rostos furiosos que aos poucos mergulha na noite do mundo, entre paisagens que falam da estranha alquimia dos saberes, das surdas ameaças da bestialidade e do fim dos tempos. Do outro lado, haverá uma Nau dos Loucos que constitui, para os prudentes, a Odisseia exemplar e didática dos defeitos humanos” (FOUCAULT, 2000, p. 32-33).

⁴⁰ “A loucura só existe em cada homem, porque é o homem que a constitui no apego que ele demonstra por si mesmo e através das ilusões com que se alimenta. [...] o apego a si próprio é o primeiro sinal da loucura, mas é porque o homem se apega a si próprio que ele aceita o erro como verdade, a mentira como sendo a realidade, a violência e a feiura como sendo a beleza e a justiça” (FOUCAULT, 2000, p. 30).

efeito, Foucault atribui a Erasmo o ponto de partida para a reflexão que se consolidará enquanto paradigma da época seguinte:

[...] descoberta de uma loucura imanente à razão; depois, a partir desse ponto, desdobramento: de um lado, uma “loucura louca” que recusa essa loucura própria da razão e que, rejeitando-a, duplica-a, e nesse desdobramento cai na mais simples, na mais fechada, na mais imediata das loucuras; por outro lado, uma “loucura sábia” que acolhe a loucura da razão, ouve-a, reconhece seus direitos de cidadania e se deixa penetrar por suas forças vivas, com isso protegendo-se da loucura, de modo mais verdadeiro do que através de uma obstinada recusa sempre vencida de antemão (FOUCAULT, 2000, p. 42).

A consciência crítica da loucura, emergente na Renascença e cujo ápice é o *Elogio da loucura* de Erasmo, revela que “a verdade da loucura é ser inferior à razão, ser uma de suas figuras, uma força e como que uma necessidade momentânea a fim de melhor certificar-se de si mesma” (FOUCAULT, 2000, p. 42): “A loucura é um momento difícil, porém essencial, na obra da razão; através dela, e mesmo em suas aparentes vitórias, a razão se manifesta e triunfa. A loucura é, para a razão, sua força viva e secreta” (FOUCAULT, 2000, p. 41). Vejamos seus efeitos estéticos a partir do século XVII.

3 A tentativa de captura da loucura pelo império da razão (sécs. XVII-XIX)

A poucas páginas da conclusão da *Arqueologia do saber*, Foucault se indaga sobre alternativas ao modelo de descrição por ele construído ao longo do livro. Para tanto, passa em revista uma série de temas, de domínios do saber, e faz girar em torno deles *outras arqueologias*. Entre os exemplos selecionados, está a pintura.

Em vez de proceder à descrição dos sistemas de dispersão, das regras que o organizam, dos objetos que são por eles constituídos e dos enunciados neles distribuídos e por eles possibilidos, Foucault questiona se não poderíamos

[...] reconstruir o discurso latente do pintor; [...] querer encontrar o murmúrio de suas intenções que não são [...] transcritas em palavras, mas em linhas, superfícies e cores; [...] tentar destacar a filosofia implícita que, supostamente, forma sua visão de mundo; [...] [ou, ainda] interrogar a ciência, ou pelo menos as opiniões da época, e procurar reconhecer o que o pintor lhes tomou emprestado (FOUCAULT, 1987, p. 219-220).

Com efeito, todas essas alternativas parecem, à primeira vista, plausíveis e justificáveis face aos critérios da razão que governaram a Idade Clássica e também a modernidade: a decifração do sentido profundo, oculto e que deve ser conduzido à superfície; a explicação de uma obra por meio da gênese psíquica – ou biográfica – da intencionalidade de seu autor; a contextualização de um fenômeno estético no quadro geral – por vezes pretensamente universal ou até totalizante – de uma concepção de mundo filosoficamente constituída; a causalidade técnico-científica segundo a qual o “progresso material” das ciências amplia as possibilidades de ação e de expressão – o horizonte do efetivo e do pragmaticamente possível.

No entanto, nenhuma dessas vias é capaz de responder à pergunta: não o que, não por que, não como *tout court*, mas *sob que condições de possibilidade uma dada manifestação artística – e não qualquer outra – pôde emergir, aparecer naquele momento da história – e não em qualquer outro – e naquele ponto do espaço – e não em qualquer outro?* Para Foucault, não se

trata de ir aquém ou além da *superfície discursiva*, mas precisamente de analisá-la e descrevê-la, de manter-se nela e percorrer sua extensão, buscando explicitar seu *sistema de funcionamento* – tarefa que apenas seu modelo arqueológico poderia cumprir. No exemplo da pintura, trata-se de pesquisar:

[...] se o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos, não foram, na época considerada, nomeados, enunciados, conceitualizados em uma prática discursiva; e se o saber resultante dessa prática discursiva não foi, talvez, inserido em teorias e especulações, em formas de ensino e em receitas, mas também em processos, em técnicas e quase no próprio gesto do pintor (FOUCAULT, 1987, p. 220).

Na Modernidade, o desatinado, esse não-ser da razão, começa a ganhar contornos ainda mais delimitados: o louco se converte e, doente mental. No cerne dessa figura está uma verdade à qual o louco não tem acesso, a da loucura enquanto doença: o que se afigura no discurso psiquiátrico é a loucura, que parece anteceder o louco. Nas palavras de Foucault: “Nesse campo, a loucura – da qual a Renascença tivera experiências tão diversas a ponto de tê-la concebido, simultaneamente, como não-sabedoria, desordem do mundo, ameaça escatológica e doença – encontra seu equilíbrio e prepara essa unidade que se oferecerá [...] ao conhecimento positivo” (FOUCAULT, 2000, p. 121).

Trata-se, relembramos, de examinar como a formação de uma nova configuração do espaço discursivo sobre a loucura na Renascença, sua consolidação na Idade Clássica e, sobretudo, sua captura pelo discurso psiquiátrico – ou psicopatológico – na Modernidade refletiu, impactou e condicionou as figurações artísticas em seu interior, de acordo com diferentes regimes de dispersão e feixes de relações. Nesse sentido, *Figures du fou* nos parece uma pista a ser seguida, uma indicação desses espaços. Com efeito, seguir essa pista até a Modernidade é enxergar aos poucos um discurso que se quer único e se faz hegemônico: trata-se, como nos mostra Foucault, do discurso psiquiátrico.

3.1 A representação da loucura no nascimento da psiquiatria: clínica e classificação

Em seu ensaio *Nascimento da psiquiatria*, a neurologista, historiadora da ciência e comissária de exposições Laura Bossi parte do exemplo de uma pintura para ilustrar como essa ciência em vias de se constituir era, a um só tempo, figurada por e influente sobre as representações artísticas da época de sua emergência:

O quadro de Charles Müller conservado na Academia de Medicina, *Pinel fazendo retirar os ferros aos alienados de Bicêtre* [*Pinel faisant enlever les fers aux aliénés de Bicêtre*], encarna a lenda da fundação de uma nova disciplina por Phillippe Pinel (1745-1826), no ano II da República. [...] ele mostra no centro o alienista no pátio do asilo, seguido por seus discípulos, dando a ordem a um empregado para serrar as correntes que amarram um idoso desnudo. À sua direita, seu aluno favorito, Jean-Étienne Esquirol (1772-1840), de pluma à mão, registra a cena em um caderno. Bonaparte e Pinel, figuras messiânicas saídas da Revolução, anunciam um mundo novo (BOSSI, 2025, p. 300).

A força simbólica da obra está no gesto da quebra das correntes, por meio do qual Pinel “anuncia a boa nova: a ‘loucura’ não é incurável” (BOSSI, 2025, p. 300). Na esteira do advento dessa “revelação” médico-científica, o quadro de Müller figura uma utopia, segundo a qual “o

asilo é ele mesmo terapêutico, quando ali se pratica a nova filantropia e o tratamento moral" (BOSSI, 2025, p. 300). A significação se torna ainda mais radical: na síntese de Bossi, desloca-se a interpretação consolidada sobre o louco por meio da possibilidade – e, como veremos, do *dever* – de tratamento da loucura.

Importa para nós destacar a presença – já nesses primórdios do desenvolvimento da psiquiatria – das artes visuais, em especial a pintura, na construção dessa ciência. Assim como aconteceu durante toda a Idade Média, também na virada do século XVIII para o XIX a representação artística do louco se faz presente; no entanto, um deslocamento decisivo se produz: assistimos à passagem da figuração do(s) louco(s) para a figuração da loucura – no singular, fazendo convergir a multiplicidade de tipos e classificações em uma unidade agregadora. Na síntese de Bossi:

Desde o nascimento da psiquiatria asilar, os médicos utilizam retratos de louco como ferramentas clínicas. Pinel ilustra seu *Tratado médico-filosófico* (1801) com imagens de um maníaco e de um idiota, discutidas em uma perspectiva frenológica. Esquirol reivindica a utilidade da imagem para a medicina: "O estudo da fisionomia dos alienados não é um objeto de fútil curiosidade; esse estudo ajuda a desembaraçar o caráter das ideias e das afecções que provocam o delírio desses doentes. [...] Eu fiz retratar, assim, mais de 200 alienados nessa intenção" (BOSSI, 2025, p. 303).

Os estudos paradigmáticos – na França – de Pinel e de Esquirol se serviram e foram acompanhados de retratos, o que atesta a relação entre a psiquiatria nascente e as artes. No entanto, já podemos entrever intenções distintas na maneira como o mestre e seu discípulo as mobilizam: Pinel as qualifica como "ferramentas clínicas", ao passo que Esquirol vê nelas um meio de "desembaraçar o caráter das ideias e das afecções que provocam o delírio nesses doentes". Enquanto Pinel parece estar predominantemente centrado na relação individualizada médico-paciente – na "razão singular" que estrutura a clínica, Esquirol parece se interessar por aquilo que as representações dos pacientes – tomadas coletivamente – podem revelar do mecanismo – geral e generalizável – da doença. O que está em questão, se seguirmos essa análise, é uma transição decisiva: da figuração dos *loucos* à figuração da *loucura*. Com efeito, esse deslocamento se cristalizaria na obra pictórica de Théodore Géricault. Nas palavras de Bossi:

No início dos anos 1820, Théodore Géricault realiza diversos retratos de loucos na Slapêtrière, talvez a pedido de Étienne-Jean Georget, assistente de Esquirol. Cinco quadros chegaram aos nossos dias, todos representando "monomaníacos". Eles são sem dúvida os exemplos mais bem acabados de uma fusão do olhar artístico e do olhar médico. Aqui também encontramos a busca pelo tipo, a categorização da expressão da loucura, signo da esperança da época de poder "ler" um diagnóstico nos traços dos pacientes (BOSSI, 2025, p. 303).

O que se produz, na emergência da Modernidade, é uma instrumentalização – para não falarmos em captura – das possibilidades da figuração dos loucos (e da loucura) pelo espaço discursivo da psicopatologia. Na *Arqueologia do saber*, Foucault aponta que "o discurso psiquiátrico encontra a possibilidade de limitar seu domínio, de definir aquilo de que fala, de dar-lhe o *status* de objeto – ou seja, de fazê-lo aparecer, de torná-lo nomeável e descriptível" a partir de "superfícies primeiras de emergência", dentre as quais "a arte com sua normatividade própria" figura enquanto um dos "campos de diferenciação primeira, [de] distâncias, descontinuidades e limiares que então se manifestam" (FOUCAULT, 1987, p. 47).

3.2 A loucura romântica e o gênio artístico: o destino coletivo de uma classe

Os estudos de Esquirol sobre a monomania reforçam a maneira como a psiquiatria se serviu das artes para desenvolver suas categorias e suas análises. Segundo Dominique de Font-Réaulx, curadora geral do Museu do Louvre:

Ele tinha determinado um conceito novo de loucura, aquele da 'monomania', delírio único de aparência racional. Os monomaníacos não são loucos senão sob um aspecto, e razoáveis sob o resto. Géricault pinta os monomaníacos como homens e mulheres de seu tempo. À exceção do cleptomaníaco, eles se vestem à moda burguesa da sociedade de então (FONT-RÉAUX, 2025, p. 316).

Géricault teria desenvolvido uma “pintura das profundezas”, cuja importância não pode ser subestimada para a psiquiatria nascente. Font-Réaulx aprofunda a análise:

Os traços dos modelos de Géricault não são deformados, suas atitudes parecem permanecer calmas, comedidas, a despeito do drama interior que os esgarça. 'Mas o sinal da loucura é o olhar. *Oblíquo*. A obliquidade do olhar manifesta o desvio do pensamento, a ideia fixa. Que é o próprio do monomaníaco'. O olhar fixo do *Monomaníaco do roubo* diz a potência do que o encerra sobre si mesmo. Suas desordens são espalhadas no mais profundo de seu espírito doente. Elas vêm rumo ao espectador, provocando um sentimento de perturbação, ainda mais forte porque essa obra [...] pertence menos ao gênero do retrato de um indivíduo singular, do qual seria possível se afastar, do que ao de uma tipologia, à qual [os que] a observam poderiam pertencer (FONT-RÉAUX, 2025, p. 316).

Nas primeiras décadas do século XIX vemos se consolidar a construção de um lugar “aos transtornos da psique, a uma inquietude do espírito que não seria mais nem pecado, nem fatalidade, [...] suscetível de assombrar todos os seres humanos, quaisquer que sejam seus talentos e sua respeitabilidade” (FONT-RÉAUX, 2025, p. 316). Essa resposta da sensibilidade dos artistas românticos face ao advento da psiquiatria emergente⁴¹ pode ser exemplificada na produção de três artistas franceses cujas obras causaram duradouro impacto: Eugène Delacroix, Victor Hugo e Gustave Courbet.

Delacroix chegou a ser designado pela crítica como “o filho mais legítimo de Shakespeare”. Por volta de 1820, pinta um autorretrato intitulado *Retrato do artista* ou, ainda, *Retrato de Delacroix como Hamlet*. Nele, nas palavras de Font-Réaulx, “o artista deu seus próprios traços, seus traços de jovem, a Hamlet”, algo que a autora atribui a uma associação de cunho psicológico: “A loucura do personagem shakespeareano, sua pena de órfão que Delacroix também tinha sofrido, após a morte prematura de seus pais, parece também ressoar em sua criação” (FONT-RÉAUX, 2025, p. 317-318). Com efeito, o interesse de Delacroix por Shakespeare produziu numerosos frutos: o pintor “consagra uma série litográfica de dezesseis estampas cuja escolha enfatiza a acuidade de sua leitura da peça shakespeareana”, conferindo “forma pictórica e desenhada aos versos de Shakespeare” (FONT-RÉAUX, 2025, p. 317). Font-Réaulx sintetiza:

⁴¹ Font-Réaulx comenta: “O interesse que Géricault nutriu pela psiquiatria moderna nascente foi partilhado por um grande número de artistas, por curiosidade intelectual, ou, ainda, como foi o caso de Victor Hugo ou Gustave Courbet, em razão de circunstâncias familiares. Essa atenção para os tormentos do espírito fora reforçada e nutrida por suas leituras. A literatura antiga, notadamente o novo gosto na França pelas obras dramáticas de Shakespeare, bem como a literatura de seu tempo exaltavam sua reflexão, ofereciam novos modelos de representação” (FONT-RÉAUX, 2025, p. 317).

Com raro brio, fundado em seu talento de desenhista e de litógrafo, dominando a arte do preto e do branco e sobre sua compreensão interiorizada das obras literárias, Delacroix logrou também oferecer corpo e realidade às visões dos personagens literários, visões que os levaram à sua perdição. [...] Delacroix fez sua a equivocidade shakespeariana. Ele ressalta nos diferentes quadros que escolheu representar a um só tempo a determinação – indo até o limite da obsessão – [de Hamlet], bem como sua fragilidade (FONT-RÉAULX, 2025, p. 317).

Delacroix foi também um ávido leitor do Lorde Byron, que o levou a outra figura emblemática, o escritor renascentista Torquato Tasso. Autor de *Jerusalém libertada*, Tasso foi encarcerado e internado, ao longo de uma vida marcada por crises de violência e de ciúmes e por profundo sofrimento psíquico. Delacroix o representa, em 1824, na obra *Tasso na casa dos loucos*, que lhe dava ocasião de homenagear tanto o escritor italiano quanto Byron, além de “evocar os debates de seu tempo sobre a condição e o tratamento dos loucos” (FONT-RÉAULX, 2025, p. 318). Sobre a tela, Font-Réaulx comenta:

O pintor fazia sua essa figuração do artista; ele tinha escolhido pintar o grande escritor italiano numa atitude meditativa, servindo-se da iconografia clássica da melancolia. Ainda que lutando contra a agitação e as zombarias de seus companheiros de infortúnio, Tasso conserva calma e nobreza. O pintor se mantinha, assim, fiel a Byron, aos olhos do qual todo encarceramento era uma resistência, como ele evoca em seu *Prisioneiro de Chillon* [...], tema igualmente escolhido por Delacroix (*O prisioneiro de Chillon*, 1834) (FONT-RÉAULX, 2025, p. 318).

Delacroix faz de Tasso uma metonímia para o destino reservado aos artistas:

[...] frequentemente zombados, aprisionados em meio ao mundo, eles se mantêm à distância e perseguem, a despeito das armadilhas e das dificuldades, a realização de sua obra [...]. O romantismo, levando a verdade individual do artista à incandescência, exaltava também a loucura do ato criador, perturbação afirmada da sociedade burguesa, distanciada de uma vida social muito ordenada. [Como] Esquirol descrevia os monomaníacos – “Eles se creem profetas, divinos” [...]. Os artistas [...] – parece nos sugerir Delacroix – são monomaníacos, cuja desrazão estaria ligada à maneira como se abandonam à ideia fixa e exclusiva de sua produção (FONT-RÉAULX, 2025, p. 318).

Assim como Delacroix, Victor Hugo foi duplamente marcado pelo tema da loucura: arguto leitor de Shakespeare, Cervantes e Byron, Hugo experimentou dramas familiares em torno da doença mental, tanto em seu irmão mais velho, Eugène – internado em Charenton –, quanto em sua filha, Adèle, que “foi de cabeça nas errâncias do espírito” (FONT-RÉAULX, 2025, p. 318). Na peça *Le roi s'amuse*, objeto de censura à época, Hugo se serve de diversas expressões da loucura humana, como ressalta Font-Réaulx:

[...] a afirmação do poder e do desejo de conquistas amorosas múltiplas por parte de François I, a dor paternal dos pais desrespeitados pela desonra de suas filhas e, sobretudo, as maquinações diabólicas e destrutivas de Triboulet, bufão mais malvado que divertido, manipulador e paranoico, e cujas intrigas acabam por se voltar contra ele, encantando, por sua própria culpa, sua filha, tesouro que ele tentou preservar do mundo (FONT-RÉAULX, 2025, p. 318).

Revoltado com a proibição de encená-la, Hugo escreve no prefácio: “Triboulet é disforme, Triboulet é doente, Triboulet é bufão de corte; tripla miséria que o torna malvado. [...] O rei, nas mãos de Triboulet, não passa de um fantoche todo-poderoso que quebra todas as exis-

tências em meio às quais o bufão o faz jogar" (FONT-RÉAULX, 2025, p. 318). A peça servirá de inspiração para a ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, que preserva seu enredo e, para evitar a censura, modifica o nome dos personagens.

Uma das obras mais conhecidas de Hugo, *Notre-Dame de Paris*, também é atravessada pelo tema da loucura. Seu enredo é articulado "em torno de uma ideia fixa, de uma monomania do desejo" que o diácono Claude Frollo nutre por Esmeralda, "a bela cigana cujas danças o enfeitiçam" (FONT-RÉAULX, 2025, p. 318). Movido pelo louco desejo, o homem da Igreja é tomado por um olhar que queimava a todos, de Esmeralda a seu irmão Jehan, bem como o corcunda Quasímodo, apelidado de "o papa dos loucos" (FONT-RÉAULX, 2025, p. 318).

O terceiro artista a que remetemos para completar nossa breve análise é o pintor Gustave Courbet, que entre 1845 e 1850 produziu três obras intimamente relacionadas à temática da loucura: *Retrato do artista*, dito *O louco de medo*; *O desesperado*; *A Vidente*, dita *A Sonâmbula*. A respeito dessa tríade, retomamos a síntese de Font-Réaulx:

O louco de medo parece estar à borda de um precipício, do qual ele poderia saltar, sem que se saiba o que provoca seu medo, que a mera vertigem não poderia explicar. *O Desesperado*, assim como *A Vidente* mostram em um plano largo os rostos e a parte superior do corpo dos dois modelos, respectivamente Gustave e sua irmã. A simplicidade dos meios, a potência das atitudes, reforçadas pelo fato de que o modelo ocupa todo o quadro, são notáveis. A fixidez de seus olhares parece se projetar para o mais longe possível deles, ao mesmo tempo em que retêm o espectador (FONT-RÉAULX, 2025, p. 319).

Assim como Delacroix e Hugo, a relação de Courbet com o tema da loucura ultrapassa os limites de uma mera curiosidade intelectual e da influência cultural que permeava sua época, invadindo sua biografia e experiência subjetiva e familiar. Com efeito, Courbet foi marcado pelo luto da morte de três irmãos, ainda na mais tenra infância, o que deixou efeitos indeléveis nele e em sua família. Remetendo à correspondência do artista, Font-Réaulx ressalta que o pintor "alterna entre episódios felizes, ativos, e momentos sombrios e depressivos" (FONT-RÉAULX, 2025, p. 319). De maneira especial e singular, Courbet demonstra grande inquietação com a temática do sono:

[...] ele era fascinado pela maneira como o sono apazigua e acalma os espíritos perturbados e o quanto sua falta é cruel para aqueles de quem o repouso foge. [...] Eis talvez o que apavora o modelo e autor do *Louco de medo* e do *Desesperado*: ser obrigado a manter os olhos para sempre abertos, e assistir à sua própria transformação em um animal monstruoso (FONT-RÉAULX, 2025, p. 319).

O panorama aqui reconstruído converge com a descrição de Foucault sobre a relação entre a psiquiatria e as artes no século XIX como *instâncias de delimitação*:

[...] a medicina (como instituição regulamentada, como conjunto de indivíduos que constituem o corpo médico, como saber e prática, como competência reconhecida pela opinião pública, a justiça e a administração) tornou-se, no século XIX, a instância superior que, na sociedade, distingue, designa, nomeia e instaura a loucura como objeto; mas não foi a única a representar esse papel: [...] [como vemos na] crítica literária e artística (que, no curso do século XIX, trata a obra cada vez menos como um objeto de apreciação que deve ser julgado, e cada vez mais como uma linguagem que deve ser interpretada e em que é preciso reconhecer os jogos de expressão de um autor) (FOUCAULT, 1987, p. 47-48).

Com o avanço do tempo sobre a Modernidade, parece que podemos identificar precisamente delimitações ao avanço – ou à colonização – da psicopatologia sobre as artes. Não se

deixando docilmente instrumentalizar por aquela, estas transbordam seu quadro, demasiado estreito, e figuram em primeiro plano, talvez, aquilo que fora desde muitos séculos antes: *a experiência trágica da loucura*.

4 Coda

Em última análise, o percurso aqui reconstruído buscou descrever os modos de visibilidade da loucura, em especial de sua figuração artística. O arquivo de *Figures du fou* explicita a convivência, a coexistência, a tensão, a contradição, a transição e a transformação dessas figuras na história, processo que – longe de ser linear, progressivo, homogêneo ou teleológico – se articula em torno de emergências, eclipses e retornos. A cada obra, a cada olhar, uma nova contingência se inscreve e reconfigura a série das demais.

Guardando a lição de Foucault, sabemos que o olhar não é um ato inaugural e instaurador, mas uma operação constituída por regimes e regras de enunciabilidade e visibilidade. *Olympia*, de Manet, só se pode realmente ver sob a condição de uma iluminação que procede da própria posição do espectador no espaço; ao se fazer vista – ao ser constituída como objeto de visibilidade – provoca uma perturbação no próprio sistema de condições de possibilidade que a torna visível. Do mesmo modo, o arquivo de *Figures du fou* nos confronta com os regimes que configuram o que se pode ver e sobre o que se pode falar, bem como com as tensões, contradições e potenciais transformações de suas regras de distribuição de possibilidades.

Referências

- ANTOINE-KÖNIG, E. Aux marges du monde: monstres et marginalia. In: ANTOINE-KÖNIG, E; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025a. p. 20-23.
- ANTOINE-KÖNIG, E. Du sot au fol qui fait le sage: fous de cour au Moyen Âge (XIII-XV siècle). In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025c. p. 106-109.
- ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y. Introduction. In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025. p. 14-17.
- ANTOINE-KÖNIG, E. Une balade de fou et de dames: l'amour, la luxure et la mort. In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025b. p. 72-73.
- BARBIER, M. Fou, théâtre et carnaval. In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025. p. 168-169.
- BERT, J.-F.; BASSO, E. (Dir.). *Foucault à Münsterlingen. À l'origine de l'Histoire de la folie*. Paris: EHESS, 2015.
- BOSSI, L. Naissance de la psychiatrie. In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025. p. 300-303.
- CLOUZOT, M. Le fou, la musique et la danse au Moyen Âge. In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025. p. 194-195.

- DES CARS, L. Préface. In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025.
- ELDEN, S. *The Archaeology of Michel Foucault*. Londres: Polity, 2023.
- ERIBON, D. *Michel Foucault: Uma biografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- FONT-RÉAUX, D. de. Drames intérieurs. Artistes et modèles romantiques à l'épreuve de la folie. In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025. p. 316-319.
- FOUCAULT, M. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- FOUCAULT, M. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FOUCAULT, M. *Manet and the Object of Painting*. Londres: Tate Publishing, 2011.
- GAUVARD, C. Le fou dans la société: pouvoir et contre-pouvoir au Moyen Âge. In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025. p. 146-149.
- GREENBLATT, S. Les fous en Angleterre. D'Henri VIII à Shakespeare. In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025. p. 284-289.
- GROS, F. *Foucault et la folie*. Paris: PUF, 1997.
- LE POGAM, P-Y. Le fou et dieu. In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025. p. 40-43.
- MEZGER, W. De La nef des fous à L'Éloge de la folie: le fou, une figure-clé à l'aube des temps modernes. In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025. p. 226-229.
- PASTOREAU, M. Attributs et couleurs du fou et du buffon (XIII-XV siècle). In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025. p. 172-175.
- PIRON, S. Entre médecine, droit et théologie, les multiples visages de la folie médiévale. In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025. p. 36-39.
- REVEL, J. *La pensée du discontinu. Introduction à la lecture de Foucault*. Paris: Fayard, 2010.
- SILVER, L. Du fou aux marginaux dans l'art des débuts de l'époque moderne. In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025. p. 276-279.
- WEEMANS, M. Je tends à tous ce grand miroir: folie et vision chez Bosch et Bruegel. In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre; Gallimard, 2025. p. 246-249.
- ZINK, M. Fous d'amour et amour fou. In: ANTOINE-KÖNIG, E.; LE POGAM, P-Y (Dir.). *Figures du fou: du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris: Musée du Louvre, Gallimard, 2025. p. 60-63.

Sobre os autores

Daniela Lima Barros

Doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e pela Universidade de Lisboa (UL).

Rafael Lima Barros

Doutorando em Filosofia pela Universidade de Paris-Nanterre (UPN).

Recebido em: 22/06/2025

Received in: 06/22/2025

Aprovado em: 02/07/2025

Approved in: 07/02/2025