

Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon a stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing.

Shakespeare, *Macbeth*, V, 5

Fulgurações do teatro em *Histoire de la folie*

por

Nuno Melim

Uma trepidante, rápida, sucessão de pancadas no tabuado, seguida de três pancadas mais espaçadas, serenas – espécie de ritual prévio que desabriga à peça teatral o seu espaço de deflagração e consagração – e o espectáculo pode libertar o seu volume em palco...

Analogamente, poderíamos dizer que, no “mui provisório teatro”¹ do pensamento de Foucault, a presença do teatro nos surge, a um tempo, trepidante, e, a outro, serena: soberana e discreta.

Soberana ao olhar encantadamente trágico do primeiro, dos primeiros, Foucault. Em *Histoire de la folie*, a marginal «tragédia» estremece a história, o sereno devir da Razão. Irrupção de uma certa desrazão, o teatro manifesta, certamente, “um despedaçamento sem reconciliação no qual o mundo é forçado a interrogar-se”. É obra. E a obra pensa, incomoda, contesta, co-memora, dá a pensar.²

Discreta ao olhar desencantado do arqueólogo felizmente positivista que, ao perscrutar o teatro, o insere nos territórios arqueológicos do *saber*. Em *L'archéologie du savoir*, o teatro não é mais força trágica como que à deriva na história: está ancorado na história, no saber, tal como a filosofia ou a ciência.³ Aí, no gigantesco palco da

¹ Quanto a esta expressão, vide Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 10.

² “[...] par la folie qui l’interrompt, une œuvre ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est bien contraint de s’interroger.” (Foucault, *Histoire de la Folie*, Paris, Gallimard, 1972, p. 663.) E, de algum modo, o teatro conservará essa característica: a de acolher e contestar, interrogar, o mundo. Um outro Foucault dirá que o teatro é heterotopia, espaço outro, contra-instalação na qual as instalações reais são simultaneamente representadas e contestadas. (Vide Foucault, “Des espaces autres” in *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard/Quarto, 2001, n.º 360, p. 1574 ss.)

³ “Les territoires archéologiques peuvent traverser des textes «littéraires», ou «philosophiques» aussi bien que des textes scientifiques. Le savoir n’est pas investi seulement dans des démonstrations, il peut l’être aussi dans des fictions, dans des

experiência, no vastíssimo “teatro da verdade”¹, a arte do palco perde o trono, o protagonismo da margem: é personagem, entre outras, nas ficções do arqueólogo.

No que se segue, consideramos apenas e *sucintamente* o teatro na sua soberania. No conjunto da obra de Foucault, *Histoire de la folie* parece-nos ser o lugar da sua mais trepidante e fulgurante presença, o texto em que o teatro é mais chamado à cena, ao terreiro de luta, do pensamento.

Arqueologia do saber e palavra trágica

Começemos por notar a relevância arqueológica do teatro em *Histoire de la folie*.² O teatro é elemento de “uma superfície cultural lata”, de um “conjunto estrutural histórico”³, conjunto no qual se constitui a experiência da loucura. Todavia, nesse conjunto, nessa superfície, o teatro não é um elemento como os outros: não é à maneira de uma medida jurídica ou policial, de um conceito científico. Não está exactamente tomado nos territórios arqueológicos do *saber* tal como são tematizados em *L'archéologie du savoir*. Na economia interna, autónoma, de *Histoire de la folie*, o teatro funciona mais como complemento arqueológico, na medida em que é uma experiência um tanto ou quanto marginal face ao saber produzido pela Razão. Marginalidade explícita quando Foucault afirma:

Mas, isso que aprendemos, pedaço a pedaço, pela arqueologia do saber, fora já dito numa simples fulguração trágica, nas últimas palavras de *Andrómaca*. [...] O movimento próprio à desrazão, que o saber clássico seguiu e perseguiu, tinha já realizado a totalidade da sua trajectória na concisão da palavra trágica.⁴

A marginalidade face ao saber tem os seus encantos e os seus privilégios. No caso, o privilégio da aproximação ao *Outro*. Dado o «romantismo» mal resolvido do

réflexions, dans des récits, dans des règlements institutionnels, dans des décisions politiques.” (Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 239.)

¹ “C’est bien le théâtre de la vérité que je voudrais décrire. Comment l’Occident s’est bâti un théâtre de la vérité, une scène de la vérité [...] un certain théâtre du vrai et du faux. ” (Foucault, “La scène de la philosophie” in *Dits et écrits-II*, Paris, Gallimard/Quarto, 2001, n° 234, p. 572.)

² Tão relevante que Foucault chega a projectar um estudo que, no entanto, não realizou: “Il faudrait faire une étude structurale des rapports entre le songe et la folie dans le théâtre du XVII^e siècle.” (*Histoire de la folie*, edição citada, p. 62.)

³ No primeiro prefácio a *Histoire de la folie*, adianta-se: “Faire l’Histoire de la folie vaudra donc dire: faire une étude structurale de l’ensemble historique – notions, institutions, mesures juridiques et policières, concepts scientifiques – qui tient captive une folie dont l’état sauvage ne peut jamais être restitué en lui-même [...]” (Foucault, “Préface” in *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard/Quarto, 2001, n° 4, p.192.)

⁴ “Et cela, qu’a pu nous apprendre, morceau par morceau, l’archéologie du savoir, nous était dit déjà dans une simple fulguration tragique, dans les derniers mots d’Andromaque. [...] Le mouvement propre à la déraison, que le savoir classique a suivi et poursuivi, avait déjà accompli la totalité de sa trajectoire dans la concision de la parole tragique.” (*Histoire de la folie*, edição citada, pp. 314-317.)

Foucault de *Histoire de la folie*, o teatro é uma experiência privilegiada, autêntica, de recepção, apreensão e doação da loucura/desrazão. Experiência situada na perigosa vizinhança da loucura, porquanto “potência imaginária”¹, experiência de desrazão.

Em certo sentido, é heterotopia: espaço *outro*, espaço em que o *outro* se acolhe e revela.

A verdade irresponsável e a verdade trágica

Ao longo da história da loucura, mais em certas épocas que em outras, o teatro surge, pois, como lugar de acolhimento e reflexão da loucura.

Entre o final da Idade Média e Renascimento nos seus começos, a loucura representada no centro do teatro espelha uma loucura presente no mundo, uma loucura não excluída da cena social. É que a experiência geral da loucura é ainda um tanto ou quanto indeterminada, indecisa. Até 1650, dirá Foucault num outro texto, a cultura ocidental manifestou uma certa hospitalidade, hospitalidade sem hospital ou asilo, face à loucura: a loucura circulava, integrava-se na paisagem cultural, a sua palavra era «escutada».²

Exemplo de tal integração ou escuta é essa personagem real, um pouco tonta e estranha, saltitando nos paços e ousando dizer a verdade que outros não ousavam: o bobo, como que espelho social e ministro de mui sorridente verdade.³

Personagem que também saltita nos palcos:

Nas Farsas [...] a personagem do Louco, do Parvo, do Tolo, adquire uma importância crescente. Já não é apenas [...] a silhueta ridícula e familiar: tem lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade [...] Se a loucura conduz cada um a uma cegueira em que se perde, o louco, pelo contrário, relembra a cada um a sua verdade. Na comédia, em que cada um engana os outros e se ilude a si próprio, ele é a comédia em segundo grau, a ilusão da ilusão; na sua tola linguagem, que não tem figura de razão, diz palavras de razão que

¹ Quanto a este sentido de «desrazão», cf. Foucault, *op. cit.*, p. 452.

² Cf. Foucault, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1997, pp. 78-80.

³ “O truão foi uma entidade misteriosa da Idade Média. Hoje a sua significação social é desprezível e impalpável; mas então era um espelho que reflectia, cruelmente sincero, as feições hediondas da sociedade desordenada e incompleta. O bobo, que habitou nos paços dos reis e barões, desempenhava um temível ministério. Era ao mesmo tempo juiz e algoz; mas julgando, sem processo, no seu foro íntimo, e pregando, não o corpo, mas o espírito do criminoso no potro imaterial do vilipêndio.” (Alexandre Herculano, *O Bobo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1978, p. 27.) Foucault nota também a existência de tal personagem: “[...] le statut du fou par rapport au langage était curieux en Europe. D’un côté, la parole des fous était rejetée comme étant sans valeur et, de l’autre, elle n’était jamais complètement annihilée. On lui prêtait toujours une attention particulière. Pour prendre un exemple, en premier lieu, du Moyen Âge à la fin de la Renaissance, dans la petite société des aristocrates, existaient des bouffons. On peut dire que le bouffon était, en quelque sorte, l’institutionnalisation de la parole de la folie. Sans rapport avec la morale et la politique, et, de plus, sous le couvert de l’irresponsabilité, il racontait sous forme symbolique la vérité que les hommes ordinaires ne pouvaient pas énoncer.” (Foucault, “La folie et la société” in *Dits et écrits I*, edição citada, nº 83, p. 999. Cf. também “La folie et la société” in *Dits et écrits II*, edição citada, nº 222 p. 488.)

desençam, no cómico, a comédia; diz o amor aos amantes, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas aos orgulhosos, aos insolentes e aos mentirosos.¹

Contudo, não nos iludamos com tal detenção da verdade. A verdade não desliza inteiramente para o palco. E essa verdade em palco, não sendo produzida «no verdadeiro», não é, evidentemente, uma verdade *na* loucura. É verdade “desarmada e reconciliada”, secretamente investida por uma razão astuciosa. Afinal, sempre se trata de teatro, de farsa...²

No teatro medieval e renascentista, a personagem do louco sabe mais que os que não são loucos, vê a verdade melhor que os que não são loucos: está dotada com a visão de uma outra dimensão. Assemelha-se ao santo, ao profeta. Porém, o profeta narra a verdade e sabe que narra a verdade; o louco, pelo contrário, é um profeta ingénuo, narra a verdade não sabendo que narra a verdade: “o louco é a verdade irresponsável”. Verdade diferida, verdade ferida talvez, verdade que não se percebe no momento em que é proferida. O louco diz, antecipadamente, a verdade. Todavia, nunca é escutado, e só acabada a peça é que se percebe, em retrospectiva, que dizia a verdade: inevitavelmente, a verdade que profere está contida num discurso que lhe é exterior. O não ser escutado denota a sua posição ambígua – “palavra rejeitada como não tendo valor e jamais completamente aniquilada” –, posição ligeiramente afastada das outras personagens. De um lado, temos as que dominam a vontade e não sabem a verdade. Do outro, o louco que narra a verdade, mas que não domina a sua vontade, nem mesmo o facto de narrar a verdade. Esse afastamento entre a vontade e a verdade, entre verdade desapossada da vontade e vontade que não conhece ainda a verdade, é o afastamento entre os loucos e os que não são loucos. O discurso do louco é um discurso de verdade que, realmente, não tem vontade de verdade, não a possui em si próprio. Vontade de verdade: tema maior do pensamento ocidental.³

¹ “Dans les Farces et les soties, le personnage du Fou, du Niais, ou du Sot prend de plus en plus d’importance. Il n’est plus simplement, dans les marges, la silhouette ridicule et familière: il prend place au centre du théâtre, comme le détenteur de la vérité [...] Si la folie entraîne chacun dans un aveuglement où il se perd, le fou, au contraire, rappelle à chacun sa vérité; dans la comédie où chacun trompe les autres et se dupe lui-même, il est la comédie au second degré, la tromperie de la tromperie; il dit dans son langage de niais, qui n’a pas figure de raison, les paroles de raison qui dénoient, dans le comique, la comédie: il dit l’amour aux amoureux, la vérité de la vie aux jeunes gens, la médiocre réalité des choses aux orgueilleux, aux insolents et aux menteurs.” (Foucault, *op. cit.*, pp. 28-29.)

² “Il est curieux de constater que pendant des siècles en Europe la parole du fou ou bien n’était pas entendue, ou bien, si elle l’était, était écoutée comme une parole de vérité. Ou bien elle tombait dans le néant – rejetée aussitôt que proférée; ou bien on y déchiffrait une raison naïve ou rusée, une raison plus raisonnable que celle des gens raisonnables. De toute façon, exclue ou secrètement investie par la raison, au sens strict, elle n’existait pas. C’était à travers ses paroles qu’on reconnaissait la folie du fou; elles étaient bien le lieu où s’exerçait le partage; mais elles n’étaient jamais recueillies ni écoutées. [...] Tout cet immense discours du fou retournait au bruit; et on ne lui donnait la parole que symboliquement, sur le théâtre où il s’avançait, désarmé et réconcilié, puisqu’il y jouait le rôle de la vérité au masque.” (Foucault, *L’ordre du discours*, edição citada, pp. 13-14.)

³ Quanto a estes esclarecimentos, cf. Foucault, “Folie, littérature, société” in *DE-I*, nº 82, p. 978 ss. “La folie et la société” in *DE-II*, nº 222, p. 489.

Tema maior da «tradição crítica do Ocidente» – tradição preocupada com a questão da importância de dizer a verdade, de saber quem é capaz de dizer a verdade, de saber porque é que se deve dizer a verdade – que o último Foucault retomará na sua análise do «dizer verdade», da *parrésia*. Eis uma das suas características. Aquele que pratica a parrésia – o «parrésico» – diz a verdade porque sabe que é verdade e sabe que é verdade porque é realmente verdade. No acto enunciativo parrésico, há uma relação entre aquele que diz a verdade e isso que diz. O sujeito que enuncia a verdade está comprometido no que diz, acredita no que diz. Por outras palavras, o parrésico é a verdade responsável. Clara e distintamente, nos antípodas do louco.¹

* * *

Todavia, teatro e loucura não se encontram apenas no universo moral – no qual a loucura está ligada ao homem, espelha as suas fraquezas, sonhos, ilusões, e em que uma *consciência crítica* justifica o seu discurso – que as Farsas, as sátiras morais, indiciam.²

Encontram-se na fulguração de um cosmos trágico. Nomeadamente, na obra de Shakespeare, na qual a loucura não é, ou ainda não é, despojada da sua seriedade dramática ou tomada apenas na ironia das suas ilusões.³

Nas suas peças, a loucura aparenta-se à morte, ao homicídio, ao castigo, ao desespero. Por exemplo, Foucault destaca um tipo de loucura presente em *Macbeth*: “a loucura do justo castigo” – são as palavras insensatas de Lady Macbeth que revelam a verdade secreta, o crime de Macbeth, e motivam o conseqüente castigo.

A loucura não conduz à verdade ou ao retorno apaziguado da razão. Ocupa um lugar extremo: é sem auxílio, sem salvação. É considerada na sua realidade trágica: só abre para o despedaçamento e, daí, para a morte. Desvela «as significações fundamentais da existência».

Shakespeare é mais testemunha de uma experiência trágica da loucura/desrazão originárias, nascida no século XV, do que da experiência crítica e moral da loucura do seu próprio tempo. Experiência trágica, cosmológica, segundo a qual a loucura é uma figura do mundo, ligada a temas como: o fim do mundo, a queda infernal, o apocalipse, a noite que engolirá a velha razão do mundo. A loucura desvela a animalidade, a desordem, o furor, a raiva, no coração dos homens. Revela o nada da existência, diz-nos

¹ A este propósito, cf. Foucault, *Fearless Speech* (Ed. Joseph Pearson), Los Angeles, Semiotext(e), 2001 (six lectures delivered at the University of California at Berkeley as part of a seminar entitled “Discourse and Truth”), pp. 12-14, p. 170.

² Cf. Foucault, *Histoire de la folie*, edição citada, p. 41 ss., p. 46.

³ Quanto a esta nossa breve evocação da obra de Shakespeare, cf. Foucault, *op. cit.*, p. 58 ss.

que “a vida é uma sombra, um actor, passeando sobre um palco, uma história contada por um idiota, cheia de som e de fúria, significando nada...”

A concisão da palavra trágica

Com a Idade Clássica, a experiência face à loucura deixa de ser indeterminada, indecisa. De facto, segundo Foucault, é uma época de *decisão*. A loucura é excluída, erradicada, da cena social. E, coisa curiosa, como que a compasso, a loucura é erradicada da tragédia, ausenta-se na última cena da primeira grande tragédia clássica: *Andrómaca* de Racine. A de-cisão deixa-se retratar, como referimos já, na “con-cisão da palavra trágica”. Vejamos.

A experiência clássica constitui-se a partir dos seguintes valores:

O ciclo do dia e da noite é a lei do mundo clássico [...] Lei que exclui qualquer dialéctica e qualquer reconciliação [...] tudo deve ser vigília ou sonho, verdade ou noite, luz do ser ou nada da sombra. Ela prescreve uma ordem inevitável, uma separação serena, que torna possível a verdade e a consolida definitivamente.¹

No entanto, há duas figuras simétricas e inversas que manifestam e transgridem esta lei, que conjugam os elementos destas disjunções.

Uma delas é, claro, a loucura, “o murmúrio confuso da loucura”. A época clássica percebe a loucura enquanto desrazão, negatividade vazia da razão, nada, razão ausente, delirante, desencaminhada, deslumbrada. A razão clássica é constituída pela verdade e pela clareza; a loucura pelo delírio e pelo deslumbramento. O delírio e o deslumbramento escapam à “lei do mundo clássico”: o deslumbramento é a noite em pleno dia, luz do ser e nada da sombra; “o delírio é o sonho de pessoas vigilantes”, é vigília e sonho. A loucura está no ponto de contacto entre o onírico e o erróneo. Com o erro comunga a não-verdade, com o sonho a irrupção das imagens e a presença de fantasmas. Mas, enquanto o erro é apenas não-verdade e o sonho não afirma nem julga, a loucura “preenche de imagens o vazio do erro e liga os fantasmas pela afirmação do falso”, enlaça conteúdos obscuros com formas de clareza.

A outra é a tragédia. Os temas do *erro*, do *sonho*, do *delírio*, do *deslumbramento*, tão caros ao saber da época clássica, irrompem claramente no teatro. Por exemplo, na tragédia clássica, dia e noite espelham-se indefinidamente: a jornada, no teatro de

¹ “Le cercle du jour et de la nuit, c’est la loi du monde classique; [...] Loi qui exclut toute dialectique et toute réconciliation; [...] tout doit être veille ou songe, vérité ou nuit, lumière de l’être ou néant de l’ombre. Elle prescrit un ordre inévitable, un partage serein, qui rend possible la vérité et la scelle définitivement.” (*Histoire de la folie*, edição citada, p. 312.)

Racine, pende para uma noite que traz ao dia, exhibe pedaços de sombra que assombram o dia; por sua vez, as noites são assombradas por uma luz que é como que o reflexo infernal do dia.

Figuras que diferem. A personagem trágica encontra, na noite, a sombria verdade do dia; paradoxalmente, a noite desvela: é o dia mais profundo do ser. Inversamente, o louco só encontra, no dia, a inconsistência das figuras da noite, deixa a luz obscurecer-se com as ilusões do sonho: o seu dia é a noite mais superficial da aparência. Na época clássica, não há linguagem comum entre personagem trágica e louco: um pronuncia as palavras decisivas do ser, em que se reúnem a verdade da luz e a profundidade da noite; o outro repete o murmúrio indiferente em que se vêm anular as tagarelices do dia e a sombra mentirosa.¹

O teatro terapêutico e o «teatro da crueldade»

O teatro tem ainda uma outra fulguração na história da loucura. Surge na prática médica. A Idade Clássica empregou uma técnica que Foucault designa «realização teatral».² Essencialmente, representava-se ao doente a comédia da sua própria loucura, encenava-se a loucura, conferia-se-lhe momentaneamente uma realidade fictícia, por meio de cenários e disfarces, de maneira a que, tomado nessa artimanha, o erro, a ilusão, desaparecessem aos olhos do doente.

Filosoficamente, punha-se em obra o princípio *esse est percipi*. A partir do momento em que o delírio entrava no campo do *percipi*, relevava do ser, quer dizer, entrava em contradição com o seu próprio ser que é o *non-esse*. Esperava-se que o delírio se suprimisse enquanto não-ser uma vez percebido enquanto tal. O jogo teatral e terapêutico, num primeiro momento, estabelecia uma continuidade entre as exigências do ser do delírio e as leis do *ser*; num segundo momento, promovia, entre umas e outras, a tensão e a contradição; finalmente, ao trazê-las à luz do dia, fazia descobrir a verdade de que as leis do ser do delírio eram apenas ilusões, exigências do não-ser. Efectuava um desenlace no sentido em que o ser e o não-ser eram libertos da sua confusão na quase-realidade do delírio e entregues à pobreza do que são.

Foucault dirá ironicamente:

¹ Quanto a estes temas, Cf. Foucault, *op. cit.*, pp. 307-317.

² Cf. Foucault, *op. cit.*, pp. 417-421.

Podemos perceber porque é que a loucura enquanto tal desapareceu do teatro no fim do século XVII, reaparecendo apenas nos últimos anos do século seguinte: o teatro da loucura realizava-se efectivamente na prática médica. A sua redução cômica era da ordem da cura quotidiana.¹

* * *

De certo modo, o teatro jogava-se também nos locais de internamento. O internamento clássico, “prodigiosa reserva de fantástico”², bestiário para o qual se chegou a organizar visitas e cobrar entrada, era teatro do inumano, da atrocidade, da bestialidade: «teatro da crueldade».

A analogia com Artaud não é inteiramente descabida. À sua maneira, Foucault realçará também algo como uma «poesia no espaço», uma «poesia concreta» do internamento, palco onde se representava mais uma «linguagem de coisas» que uma «linguagem de palavras» ou de diálogo:

Comparado ao diálogo incessante da razão e da loucura durante o Renascimento, o internamento clássico foi um silenciamento. Mas este não foi total: a linguagem encontrava-se mais empenhada nas coisas que realmente suprimida. O internamento, as prisões, as celas, inclusive os suplícios, enlaçavam entre a razão e a desrazão um diálogo mudo que era luta.³

Isso que Artaud atribui ao «teatro da crueldade» – teatro que deve “manifestar e ancorar, inescusavelmente, em nós a ideia de um conflito perpétuo e de um espasmo em que a vida é talhada a cada minuto”⁴ –, decorria nos locais de internamento:

[...] no internamento clássico, ela [a loucura] dava o espectáculo da sua animalidade. Mas o olhar que sobre ela se lançava era um olhar fascinado, no sentido em que o homem contemplava nessa figura tão estranha uma bestialidade que lhe era própria e em que reconhecia, de uma maneira confusa, indefinidamente próxima e indefinidamente afastada, que essa existência, cuja monstruosidade em delírio a tornava inumana e a colocava no mais longínquo do mundo, era secretamente aquela que ele próprio experimentava.⁵

¹ “On peut comprendre pourquoi la folie comme telle a disparu du théâtre à la fin du XVIIe siècle pour ne reparaître guère avant les dernières années du siècle suivant: le théâtre de la folie était effectivement réalisé dans la pratique médicale; sa réduction comique était de l'ordre de la guérison quotidienne.” (*Histoire de la folie*, edição citada, p. 421.)

² Cf. Foucault, *op. cit.*, p. 452.

³ “Comparé au dialogue incessant de la raison et de la folie, pendant la Renaissance, l'internement classique avait été une mise au silence. Mais celle-ci n'était pas totale: le langage s'y trouvait plutôt engagé dans les choses que réellement supprimé. L'internement, les prisons, les cachots, jusqu'aux supplices mêmes nouaient entre la raison et la déraison un dialogue muet, qui était lutte.” (*Histoire de la folie*, edição citada, p. 616.)

⁴ “Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, c'est, beaucoup plus loin que cela, pour manifester et ancrer inoubliablement en nous l'idée d'un conflit perpétuel et d'un spasme où la vie est tranchée à chaque minute, où tout dans la création s'élève et s'exerce contre notre état d'êtres constitués, c'est pour perpétuer d'une manière concrète et actuelle les idées métaphysiques de quelques Fables dont l'atrocité même et l'énergie suffisent à démontrer l'origine et la teneur en principes essentiels.” (Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 142-143.)

⁵ “Elle l'était déjà dans l'internement classique, lorsqu'elle donnait le spectacle de son animalité; mais le regard qu'on portait sur elle était alors un regard fasciné, en ce sens que l'homme contemplait dans cette figure si étrangère une bestialité qui était la sienne propre, et qu'il reconnaissait d'une manière confuse comme indéfiniment proche et indéfiniment éloignée, cette existence qu'une monstruosité en délire rendait inhumaine et plaçait au plus lointain du monde, c'était secrètement celle qu'il éprouvait en lui-même.” (*Histoire de la folie*, edição citada, p. 552.)

O internamento era heterotopia, arquivo de uma desrazão imemorial, espaço encarcerando e manifestando o *outro*. O seu palco funcionava como um espelho – outra heterotopia¹ –, em que se reconhecia algo indefinidamente próximo e indefinidamente afastado. Nesse palco espelho, o homem vê-se onde não está, reconhece-se no espaço irreal, estranho, indefinidamente afastado, de uma bestialidade que se abre no contacto entre o espectáculo doado pela loucura e o seu olhar fascinado. Como se uma espécie de sombra lhe desse a sua própria visibilidade, lá onde está ausente. E, no entanto, tal espectáculo tem um efeito retroactivo sobre o lugar do homem espectador: a partir do palco, o homem descobre-se ausente do seu lugar, porque se vê, indefinidamente próximo, no palco. Oscila, vacila, entre um e outro. Quando se observa nesse palco-espelho, mostrando-lhe o estranho alojado no coração da familiaridade, o lugar que o homem ocupa torna-se simultaneamente próximo, ligado a todo o espaço que o rodeia, e distante, porque, para se perceber, o homem é obrigado a passar pelo que se dá em espectáculo. Oscilação em que o homem, o mundo, é forçado a interrogar-se...

¹ Cf. “Des espaces autres”, edição citada, p. 1575.