

**AS PALAVRAS E AS IMAGENS:
UMA ARQUEOLOGIA DA PINTURA EM FOUCAULT**

**LAS PALABRAS Y LAS IMÁGENES:
UNA ARQUEOLOGÍA DE LA PINTURA EN FOUCAULT**

**THE ORDER OF IMAGES:
AN ARCHEOLOGY OF PAINTING IN FOUCAULT**

Rodrigo Castro Orellana

Prof. da Universidade Complutense de Madrid

E-mail: rodrigocastro@filos.ucm.es

Natal (RN), v. 21, n. 35
Janeiro/Junho de 2014, p. 5-35

Princípios
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109

Resumo: O artigo estuda a importância da experiência visual ao longo do pensamento de Michel Foucault. Discute, nesse sentido, a articulação da pintura como foco temático de diferentes momentos da sua pesquisa filosófica a partir de um enfoque arqueológico que analisa o regime de funcionamento e as descontinuidades de quatro obras: *A nau dos loucos* de Bosch, *As meninas* de Velázquez, *Um bar do Folies-Bergère* de Manet e *O balcão* de Magritte. Finalmente, apresenta uma reflexão geral sobre a questão do olhar, o poder, a resistência e a escrita em Foucault a partir dos trabalhos de Martin Jay e Michel De Certeau.

Palavras chave: pintura, filosofia, Michel Foucault

Resumen: El artículo estudia la importancia de la experiencia visual a lo largo del pensamiento de Michel Foucault. Se discute, en tal sentido, la articulación de la pintura como foco temático de distintos momentos de su investigación filosófica a partir de un enfoque arqueológico que analiza el régimen de funcionamiento y las discontinuidades de cuatro obras: *La Nave de los Locos* de El Bosco, *Las Meninas* de Velázquez, *Un bar del Folies-Bergère* de Manet y *El Balcón* de Magritte. Finalmente, se presenta una reflexión general sobre la cuestión de la mirada, el poder, la resistencia y la escritura en Foucault a partir de los trabajos de Martin Jay y Michel De Certeau.

Palabras clave: pintura, filosofía, Michel Foucault

Abstract: The article studies the importance of the visual experience over the thought of Michel Foucault. It is discussed, in this sense, the articulation of painting as a thematic focus in different moments of his philosophical research from an archeological approach that analyzes the way of operating as well as the discontinuities of four paintings: "The Ship of Fools" by El Bosco, "Las Meninas" by Velázquez, "A Bar at the Folies-Bergere" by Manet and "The Balcony" by Magritte. Finally, it is introduced a general reflexion on the matter of the look, power, endurance and writing in Foucault from the works of Martin Jay and Michel De Certeau.

Keywords: painting, philosophy, Michel Foucault

(...) a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. Ora, o nome próprio, nesse jogo, não passa de um artifício: permite mostrar com o dedo, quer dizer, fazer passar sub-repticiamente do espaço onde se fala para o espaço onde se olha, isto é, ajustá-los comodamente um sobre o outro como se fossem adequados. Mas, se se quiser manter aberta a relação entre a linguagem e o visível, se se quiser falar não de encontro a, mas a partir de sua incompatibilidade, de maneira que se permaneça o mais próximo possível de uma e de outro, é preciso então pôr de parte os nomes próprios e meter-se no infinito da tarefa. É, talvez, por intermédio dessa linguagem nebulosa, anônima, sempre meticulosa e repetitiva, porque demasiado ampla, que a pintura, pouco a pouco, acenderá suas luzes.

Michel Foucault, *As palavras e as coisas*

Em 2004, no vigésimo aniversário de morte de Michel Foucault, a Editions du Seuil publicou *La Peinture de Manet*, uma conferência feita pelo filósofo francês em Túnis, durante o ano de 1971. Este texto se inscreve em uma série de intervenções públicas realizadas por Foucault (aulas, seminários, conferências) que foram editadas postumamente, especialmente na última década. No entanto, esta breve conferência sobre Manet possui um interesse específico com respeito a outros escritos inéditos, uma singularidade que, talvez, não tenha sido devidamente observada e que, em nosso juízo, teria

relação com a paixão de Foucault pela pintura. Este interesse não se limitaria a análises sobre certos artistas (Bosch, Velázquez, Manet, Magritte, etc.) que Foucault efetivamente realizou, senão que seria preciso pô-lo em conexão com uma forma de entender o pensamento.

Como em tantas outras oportunidades, é atribuído a Deleuze o mérito de ter vislumbrado de um modo profundo o sentido da escritura foucaultiana e, neste aspecto, estabelecer um vínculo entre o exercício do cartógrafo – como aquele que traça o mapa do campo social – e a tarefa artesanal do pintor em seu fascinante trabalho com as imagens. Segundo Deleuze: “Foucault sempre soube pintar quadros maravilhosos como fundo de suas análises” (Deleuze, 1991, p. 33). A partir de tal perspectiva, caberia perguntar-se sobre o lugar e o sentido que a pintura tem no pensamento do filósofo francês. Não só como objeto de um estudo erudito que problematiza a relação entre a figura e o texto, ou o que converte a pintura no rastro de um *regime epistêmico*, mas, sobretudo, como uma experiência do visual que serve de modelo para o pensamento crítico.

Nas páginas seguintes percorreremos por essa experiência visual de Foucault, em algumas ocasiões atravessada pela fascinação e, em outras, assaltada pelo horror da tirania do olho. Nesse caminho discutiremos a articulação da pintura como foco temático de diversos momentos de seu pensamento. Também tentaremos descobrir algumas chaves que nos permitam estabelecer um nexo entre a paixão foucaultiana pela imagem e sua própria arte das palavras. Para realizar tal tarefa, selecionamos quatro pinturas que cativaram Foucault e que, de um ou outro modo, torna manifesta a importância e o complexo significado da pintura em sua filosofia. Trata-se de uma arqueologia de quatro imagens situadas em uma dispersão histórica, que tenta esclarecer alguns de seus princípios operativos, o regime de funcionamento que as caracteriza e suas eventuais descontinuidades entre si.



[Fig. 1]

A Nau dos Loucos (Hieronymus Bosch, 1503-1504). É a figura mais simples e mais simbólica da experiência da loucura durante o renascimento: uma embarcação que navega à deriva, como se realizasse uma viagem que é, ao mesmo tempo, uma condenação. O célebre quadro de Bosch [Fig. 1] pertence a este motivo imaginário, que Foucault também identifica nos relatos novelescos ou satíricos de Van Destvoren (1414), Brant (1497) ou Bade (1498) (Foucault, 1998, p. 9). A imagem e o texto se entrelaçam aqui com uma prática real – a qual se acredita ser um acontecimento histórico – que consistiu em embarcar os insensatos dentro do que se poderia denominar um “exílio ritual” (Foucault, 1998, p. 11). Nesse sentido, essa relação entre as palavras, as imagens e as coisas manifesta a história de uma expulsão da loucura em direção ao horizonte no qual o discurso das semelhanças se converte em silêncio. *A Nau dos loucos* emergiria, então, como o murmúrio inassimilável de uma loucura que, em seu excesso, sempre é algo mais que o jogo dos signos, algo que não se deixa inscrever na alteridade da razão ou algo que excede qualquer consideração como objeto de um olhar psiquiátrico.

No caso da pintura de Bosch, a loucura parece estar capturada em um universo aquático. Esse mundo é governado pelo paradoxal princípio de uma reclusão no exterior, ou seja, opera lançando o louco a uma errância na qual será prisioneiro. Por esse motivo, a nau que observamos na pintura estaria irremediavelmente condenada a uma viagem cíclica, a uma travessia que não se dirige a destino algum, posto que se encontra atravessada pela confusão e pela cegueira de seus tripulantes embriagados. Estes enchem a pequena embarcação situando-se na cena como se desenhassem uma dança circular, cujo elemento principal é, precisamente, a água. Observemos detidamente a parte inferior da obra: dois loucos, depois de caírem na água, tentam voltar ao barco. Um deles levanta entre suas mãos – como se se tratasse de uma oferenda – um pote com água. Podemos supor que se trata do mesmo líquido que reaparece mais tarde (e mais acima) no copo depositado sobre a mesa, em torno da qual se realiza o festejo. As bocas dos personagens centrais se abrem como enormes buracos que bebem e convertem a água em vinho. Finalmente, essa transformação do elemento vital terminaria na cena da direita, na qual o louco que vomita em direção ao mar assinala, de algum modo, o desenlace de todo este círculo de fluídos.

Foucault afirma, com clareza, na *História da loucura na idade clássica* que “a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu” (Foucault, 1998, p. 12). Não obstante, essa união se encontra marcada por uma ambivalência que também aparece na *Nau dos loucos*. De um lado, o reino da água conecta-se com o limite do real, a fronteira em que os signos já não permitem ler o texto cósmico escrito pelo Deus criador. Ali a ordem se esvai e o saber se dissolve na fluidez incontida do nada. Deste modo, a loucura repousa como uma exterioridade selvagem inominável. No entanto, por outro lado, a embarcação dos insensatos também representaria uma ameaça frente a seu mudo espectador: o perigo da surda invasão da loucura que anuncia a iminente catástrofe final do mundo. Neste último sentido, a água adquiriria a conotação de uma força purificadora que poderia transfigurar a multidão infame que navega neste barco delirante.

Os personagens, então, já não são monstros antidiluvianos que habitam os confins longínquos da Terra, mas rostos especialmente

familiares e próximos que nos ensinam. Agora as bocas abertas são a marca da gula; a freira e o alaúde nos indicam a luxúria e; o baú – rigorosamente fechado em um canto da nau – simboliza a avareza. Todos são buracos e recipientes pelos quais nada fluem, orifícios que se abrem somente como espaços através dos quais se enuncia um discurso moral.

Há um desdobramento manifesto, portanto, na pintura de Bosch. Trata-se da tensão entre uma loucura obscura e trágica e uma loucura humana e portadora de verdades. No primeiro nível encontraríamos a dimensão fascinante e fantástica do enigmático segredo da natureza, que se anuncia nos gestos do insensato, como um saber inacessível para o homem comum e como a expressão de: “significantes (que) dão a ver o real (...), porém, sem significação” (De Certeau, 2006, p. 67)¹. No segundo nível, este saber obscuro se converte no “castigo de uma ciência desregrada e inútil” (Foucault, 1998, p. 24), que arrasta o homem, do interior do seu próprio ser, para o erro. A loucura, a partir dessa última perspectiva, se apresenta como uma forma do humano, um efeito das debilidades e ilusões enganosas que nos atravessam. Neste ponto, segundo Foucault, se encontraria o registro de Erasmo que é quem observa criticamente a loucura para, a partir dela, indicar ao homem uma verdade moral e as regras de sua natureza (Foucault, 1998, p. 44)²

Como é sabido, a tese de Foucault passa por afirmar que essas duas experiências da loucura no renascimento – o elemento trágico e o elemento crítico – estiveram sujeitas a mudanças incessantes e a uma oposição cada vez mais crescente. A história da loucura, em tal sentido, poderia resumir-se como o processo mediante o qual se abriu uma brecha na unidade profunda da loucura, entre o cósmico e o moral, uma ruptura que não cessou de se aprofundar até o ponto em que a experiência trágica chegaria a desaparecer (ainda que não morra como o demonstrariam as obras de Van Gogh, Nietzsche ou Artaud) e a experiência crítica “triumfaria” mediante sua apropriação discursiva da noção de doença mental.

¹ Essa é uma das chaves da interpretação que De Certeau realiza de outra célebre pintura de Bosch: *El Jardín de las Delicias*.

² Cf. Erasmo de Rotterdã. *Elogio de la Locura*. Madrid: Alianza, 2006.

Porém: seria possível imaginar ou relatar essa unidade arcaica da loucura que fora perdida? Neste ponto a *arqueologia do silêncio*³ foucaultiana pareceu ser a única resposta que seria possível vislumbrar, posto que, precisamente, a cisão da loucura equivaleria a um divórcio entre as imagens e as palavras. Dito de outro modo: tudo o que agora poderíamos imaginar ou dizer acerca da loucura constituiria inevitavelmente em uma fragmentação, uma necessária renúncia a seu ser mais íntimo e misterioso.

A partir deste ponto de vista, *A Nau dos Loucos* pode ser catalogada como um dos rastros mais primitivos que nos aproximam da perigosa fronteira em que se vislumbra o inexpugnável território da loucura. Bosch jogaria em um limite, ou em uma instável zona fronteira, onde as palavras e as imagens ainda mantêm uma relação combinatória e problemática. Esta é a oscilação que coloca a pintura em movimento frente ao espectador e é também o segredo de seu encanto. A embarcação extraviada oferece os meios para perder-se na sedução de imagens que tenta solapar todos os esforços de inteligibilidade. Aqui a razão não reina: somente a morte convertida em uma caveira escondida na folhagem da “árvore-mastro” pode governar o caos da nau. Não há império do conhecimento neste mundo sem lei que pertence à pátria da lua minguante. Porém, também *A Nau dos Loucos* encarna o discurso simbólico do artista que denuncia o homem pecador. Nessa última dobra retórica da obra, a caveira se converte em uma coruja imóvel que representa o errático saber dos loucos. Os personagens falam da gula, da luxúria, da avareza e da heresia (esta é a outra cara da lua minguante, agora convertida em bandeira e emblema). Desse modo, *A Nau dos Loucos* circularia entre a sátira e os poderes inquietantes da noite dos tempos.

³ A ideia da história da locura como uma “arqueologia do silêncio” aparece no prefácio da primeira edição da *História da loucura na idade clássica*, no ano de 1961. Esse prefácio desaparecerá nas edições posteriores da obra.



[Fig. 2]

Las Meninas (Diego De Velázquez, 1656). A obra contém um labirinto enigmático que conduz finalmente em direção ao limite instável em que uma forma de pensamento – nesse caso a ordem epistêmica da *época clássica* – tenta representar suas próprias condições de possibilidade (Foucault, 1999, p. 13). Nesse sentido, Michel Foucault converteu o paradoxal empreendimento dessa obra de Velázquez, em um signo que manifesta as regras que estruturam o que se diz, se sabe e se faz em determinada época. No caso específico de *Las Meninas* [Fig. 2] se trataria de uma marca do modo de olhar o mundo que impera no século XVII. Porém, constituiria um rastro estranho, que dificulta toda pesquisa, posto que seu jogo consiste, precisamente, em ocultar seu sentido.

Podemos, então, perguntarmo-nos: o que exatamente Velázquez pintou neste quadro? Os sucessivos títulos com os quais tem sido batizada a pintura nos inventários dos séculos XVII, XVIII e XIX evidenciam uma dificuldade histórica para identificar o motivo principal da tela. Seu primeiro título *El Cuadro de la Familia* e outro mais tardio como *La Familia de Felipe IV* destacam sentidos da obra que não correspondem com a presença em primeiro plano da infanta Margarita, uma figura que parece dominar toda a cena da sala. O título posterior de *Las Meninas*, com o qual, finalmente, se reconheceu a obra, tampouco remete com precisão à imagem, uma vez que assinala somente duas das personagens: as damas de honra da infanta Dona Isabel de Velasco e Dona María Agustina Sarmiento

de Sotomayor. Existe, portanto, desde o princípio da história dessa pintura, algo inominado nela, quer dizer, parece que o elemento estruturador, ao explicar a cena, retira a ação interpretativa do espectador que tenta capturá-lo.

Em um primeiro olhar, a sedução da obra está no fato de nos fazer mergulhar no espaço (a sala) que se abre e volta a se fechar em um mesmo movimento fugaz. Com efeito, a sala na qual o pintor empreende sua tarefa (o ateliê de Velázquez) nos surpreende introduzindo o vazio de um objeto que se oculta aos nossos olhos e que, no entanto, parece atrair o olhar de vários dos personagens da cena. Por um instante, a obra nos desestabiliza como espectadores ao nos ocultar seu centro, efêmero momento de desordem e incerteza que o autor resolve com a instalação de um espelho ao fundo da sala. O reflexo luminoso que ali se observa, dissipa todas as dúvidas ao nos apresentar a figura dos Reis como o elemento soberano que, definitivamente, rege e ordena a obra. A partir desse momento, se torna possível para o espectador construir um relato que dissipa a confusão inicial: a infanta veio, acompanhada de sua corte, visitar seus pais enquanto estão sendo retratados. Essa solução se produz graças ao gesto fantástico de um espelho que, abrindo o quadro, quer dizer, introduzindo na cena a superfície do que não se vê, alcança o objetivo de fechar-se mais sobre si mesmo. De algum modo, o espelho atravessa a tela para completar a obra com o que existe ali em frente. O quadro se envolve em si mesmo transformando a sala em um universo sem fissuras, suprimindo a eventual exterioridade de um sujeito observador.

Essa expulsão do espectador que se produziria em *Las Meninas* corresponde a um olhar que opera como “um ponto transcendente de visão que se desfez do corpo físico e existe somente como um *punctum incorpóreo*” (Bryson, 1991, p. 117). Se impõe um olho absoluto, sem corpo nem história, um olho universal que observa a realidade de fora, uma observação que não pode observar-se a si mesma. Como assinala Foucault em *As palavras e as coisas*, a *episteme clássica* não pode articular um sujeito que seja capaz de aparecer como sujeito e objeto da representação.

O olho absoluto, portanto, contém uma impotência que é sua própria invisibilidade, uma opacidade que ordena o campo do saber. Trata-se da mesma invisibilidade ordenadora que caracteriza

o *panóptico* de Bentham; esse olho supremo e desencarnado que em sua própria subtração impõe um regime de domínio absoluto? Certamente, no *panóptico* há um centro político que governa o espaço do múltiplo a partir da invisibilidade, de uma forma equivalente ao ordenamento que o classicismo faz do representado e do representável. Não obstante, as duas economias do olhar não são assimiláveis, posto que tanto o sujeito como o objeto das formas de visibilidade se distribuem de modos diferenciados.

Neste sentido, deve-se advertir que o fechamento totalizante da representação se manifesta em *Las Meninas* mediante um jogo que o pintor estabelece com o espectador. Este é o segredo do olhar que Velázquez nos dirige na pintura: um convite a participar da solução do enigma, o desafio de compor as peças de um *puzzle* cujo desenlace implica paradoxalmente o exílio do jogador. “Descobriu a chave dessas imagens oscilantes? Atrás de mim há um espelho que não reflete teu rosto, mas te converte em silêncio”.

Las Meninas contém a exigência de uma reciprocidade entre pintor e espectador, um cara-a-cara efêmero, porém, determinante do efeito que a obra persegue. Ao contrário, a lógica do *panóptico* envolveria a unilateralidade da vigilância, uma disposição que captura o espectador em um ponto fixo e estável, sem levá-lo a nenhuma exterioridade. O *panóptico* constitui uma máquina de incorporar individualidades, por isso precisa dessa invenção estranha que é o homem, quer dizer, exige a presença de corpos-objetos e não de virtualidades deshistorizadas ou desencarnadas. No dispositivo carcerário, o olho absoluto torna-se, forçosamente, um *sistema olho-corpo* ou, o que é o mesmo, como o “fora” inapreensível para a representação clássica que aqui é capturado.

Com efeito, para Foucault, a chave de interpretação dessa pintura de Velázquez reside na impossibilidade de a representação captar sua própria atividade ou, dito de outro modo, na incapacidade de a *episteme clássica* dar conta do fundamento da representação. Isto significa: dar conta do homem como sujeito unificado e unificante das significações. Dessa maneira se explicaria que “aquilo que não se pode ver” se converte em um dos eixos da obra: a luz que se encontra fora da sala e que, ainda assim, torna possível que vejamos a cena, o gesto do pintor que sai de sua tela por um minuto e, cujo traço, logo desaparecerá atrás da mesma, ou

os pálidos modelos que apenas se vislumbram no artifício do espelho. Encerrada em si mesma, a representação clássica permaneceria “condenada” ao espaço do “não ver”.

No entanto, a exclusão se entrelaça com a imagem para nos oferecer a experiência fascinante de uma arte que enfrenta o limite e a condição irredutível do “fora”, não só como suas próprias e particulares fronteiras, mas também como o horizonte em que se complete o olhar que uma época tem acerca do mundo e de si mesma. O pensamento se aproxima de pensar o impensado nessa pintura, deixando entrever por um instante fugaz, as sombras e os fantasmas que Velázquez também desenhrou.



[Fig. 3]

Um Bar Do Folies-Bergère (Édouard Manet, 1882). Manet, para Foucault, é o nome de uma ruptura e de uma condição de possibilidade. Não só representa uma figura artística que transformou as técnicas pictóricas inaugurando o movimento impressionista, senão que, de alguma forma, se constitui como o precursor decisivo da arte do século XX (Foucault, 2005, p. 10-11) Em sua obra, pela primeira vez, o artista se permitiria jogar no interior do quadro com as propriedades materiais do espaço, depreciando qualquer esforço por dissimular o fato de que a pintura esteja inserida ou enquadrada em um lugar específico (Foucault, 2005, p. 11-12). Manet inventaria o que poderia se denominar como o *quadro-objeto*, isto é: “o quadro como materialidade, o quadro como objeto pintado que reflete uma luz exterior, e frente ou em torno da qual o espectador se move” (Foucault, 2005, p. 14)

Essa produção do *quadro-objeto* – que supõe uma modificação dos valores fundamentais da pintura ocidental – se faz evidente em três procedimentos que Manet utiliza: no uso das características espaciais da tela, no modo em que aborda o problema da iluminação e, finalmente, no tratamento que dá à posição do espectador em relação com o quadro (Foucault, 2005, p. 15). No primeiro caso, as pinturas de Manet já não se regeriam pelo imperativo da representação exata e minuciosa do real, senão que constroem um espaço alternativo próprio do universo pictórico, no qual as distâncias, as profundidades, as proporções e os personagens se definem exclusivamente no interior do quadro. A pintura, em certo sentido, se mostra estranha ao mundo, na medida em que já não pretende reproduzi-lo. Sua intenção consiste mais em recorrer a uma linguagem diferente daquela de duplicação para dar conta do mundo.

Por tal razão, os quadros de Manet se servem da anomalia do fragmento e se interrompem no invisível. Os olhares dos personagens contemplam paisagens que não podemos olhar porque o quadro, intencionalmente, guarda silêncio a respeito, como se, dessa forma, nos confessasse que a época da representação transparente do mundo chegou ao seu fim. Indicar-se-ia o invisível através dos olhares contrapostos: o da mulher, que se dirige ao mudo espectador da cena; e a do homem que, enquanto fuma, contempla absorto uma bailarina que não conseguimos ver (*Camarera con Jarras*, 1878) (Foucault, 2005, p. 31) ou a da menina que contempla um trem oculto para nós por uma gigantesca nuvem de vapor (*El Ferrocarril*, 1872) (Foucault, 2005, p. 34). Todas essas imagens assinalam que há algo a olhar, porém, algo que é necessariamente invisível (Foucault, 2005, p. 36). Se trataria de uma invisibilidade que já não pode ser encerrada e resolvida no espaço totalizante da obra, como acontecia em *Las Meninas* de Velázquez. O invisível permanece em uma exterioridade inexoravelmente selvagem e indômita.

Por outra parte, o problema da iluminação poria em evidência aspectos similares aos mencionados a propósito do espaço e da invisibilidade. Manet subverte a lógica da iluminação característica da pintura clássica, quer dizer: a identificação precisa de uma fonte de luz que se distribui pela cena da tela, utilizando uma luz exterior

e frontal que converte o quadro em uma superfície plana, a qual intensifica sua condição de objeto para a contemplação (Foucault, 2005, p. 37). Essa luminosidade, própria do universo pictórico de Manet, confirma também a divisão entre o visível e o invisível. Dito de outra maneira, a luz se deslocaria no interior da pintura para nos indicar o invisível, mas não com o propósito de ordenar a cena conforme as propriedades da luz do dia e da noite próprios do mundo real.

Todos esses elementos, somados ao singular tratamento que se faz do espectador, podem ser identificados em *Um bar do Folies-Bergère* [Fig. 3]; um quadro que tem na distorção do olhar uma de suas motivações principais (Foucault, 2005, p. 53). Quem olha essa mulher com ar indiferente do outro lado do balcão? Como ocorria com *Las Meninas*, aqui também a instabilidade assalta o espectador, que se percebe inicialmente como objeto do olhar da garçonete do bar. Porém, nessa oportunidade, o espelho não irrompe na cena como um artilheiro que vem solucionar o conflito ou a perplexidade, mas, ao contrário, ele mesmo vai se colocar no núcleo do problema.

Se na obra de Velázquez, o espelho aparecia para refletir a presença dos Reis e, com isso, permitir a compreensão do que observamos, em *Um bar do Folies-Bergère* o espelho mostra precisamente aquilo que não deveria refletir (Foucault, 2005, p.55). A imagem do homem de chapéu que olha fixamente a garçonete não pode ser o reflexo da figura à qual ela dirige seus olhos. Se, por exemplo, o espectador ocupar o lugar frontal da obra, de frente para a jovem, o homem de chapéu teria que estar situado à esquerda do espectador. Essa ideia se vê reafirmada se consideramos a inclinação da cabeça da mulher. A diferença de altura com relação ao homem de chapéu e o leve deslocamento do rosto para a direita do sujeito – tudo isso refletido no espelho – indicariam a presença de um terceiro personagem. Esse terceiro personagem equivale ao ponto de vista do artista ou ao lugar silencioso do espectador? Trata-se de outro dândi de bigode e chapéu que pretende seduzir a mulher?

Não podemos saber, pois, de uma forma enigmática, esse personagem não se reflete no espelho, como necessariamente teria que ocorrer. Porém, tampouco a garçonete é refletida no espelho conforme a perspectiva de um espectador que a observa de frente.

Portanto, estamos diante de uma dupla negação do espectador que é convertido em algo ausente e, talvez, ilusório.

Assim, pois, os dois estranhos personagens refletidos no espelho nos fazem pensar que esta pintura foi criada para ser observada de lado, do ângulo esquerdo. A partir desse ponto de vista anômalo, a perspectiva central se mantém como um vazio, e o homem de chapéu poderia converter-se em um prolongamento de nós mesmos dentro da cena. No entanto, aceitar este deslocamento significaria anular a primeira cena. Os reflexos das costas da mulher e do rosto do homem, então, nos fariam de outra pintura que se oculta em relação à imagem frontal da mulher no balcão do bar (imagem que se apresenta sem nenhum reflexo no espelho do homem que ela olha). Poderíamos aceitar o fato da existência de duas pinturas em uma, se não fosse porque a própria obra converte a impossibilidade em seu tema decisivo excluindo como solução, por exemplo, a alternativa de que o espelho esteja situado obliquamente. O que confirma isso é o fato de que a moldura do espelho corre paralela com o balcão de mármore. De tal modo que não é uma ou outra, senão que são ambas as cenas que se excluem entre si, expressando-se simultaneamente. Como assinala Foucault: “o pintor ocupa – e, com ele, convida o espectador a ocupar – dois lugares sucessivamente, ou melhor, simultaneamente incompatíveis: aqui e lá” (Foucault, 2005, p. 56).

Há um jogo da invisibilidade que transgride qualquer pretensão do quadro de representar o real. Não se vê o que se deveria ver se isto fosse um espelho e se as leis da ótica tivessem algum poder no reino desta imagem. Assim mesmo, não só os personagens principais da pintura propõem este jogo, mas também as imagens do fundo: a luminosidade estranha das lâmpadas, a fumaça que envolve e esconde os outros personagens e o detalhe mais curioso: as botas verdes de um artista de trapézio que apenas se mostram na parte superior esquerda da obra. Este jogo de invisibilidade, como já dissemos, exclui o espectador de um lugar estável e definido onde situar-se e interpretar a pintura (Foucault, 2005, p. 59), e o obriga a girar em torno dela, em um exílio que em nenhum caso se identificaria com a expulsão do espectador que articulava *Las Meninas*. Aqui, efetivamente não se atribui ao observador um lugar exato e imóvel, porém, isso não acontece pela específica e própria

normatividade da ordem epistêmica que determina a obra (impossibilidade de representar o sujeito da representação no caso de *Las Meninas*), mas pela abertura de *Um bar do Folies-Bergère* a um jogo interminável que supõe a participação do espectador e que nasce das regras que o pintor inventou.

Nesse último sentido, *Um bar do Folies-Bergère* constituiria uma espécie de inversão de *Las Meninas* de Velázquez, uma vez que põe em deslocamento o *sujeito-observador*, lançando-o de um lado a outro das múltiplas interpretações da obra. Dito de outra forma: Manet exclui o espectador de seu papel passivo para incorporá-lo ao movimento infinito das imagens, inventa o homem como *sujeito observador* e *objeto observado* no universo pictórico. Não obstante, como mostrou Foucault em *As palavras e as coisas*, o nascimento do homem como protagonista do sentido da imagem não pode realizar-se sem introduzir a finitude nessa nova soberania da arte (Foucault, 1999, p. 334)⁴.

Não se trata somente da duplicação do *homem espectador*: o *sujeito-observador* que aparece no olhar da garçonete e o *objeto-observado* que não se reflete no espelho. A finitude atravessa o gesto de Manet no desdobramento do espectador, mas também no fundo sombrio que subjaz na experiência de sua pintura. O *homem duplicado* não só se pergunta nessa cena “onde estou” e “de onde sou”, mas também descobre a irrealidade e o ilusório do mundo noturno do *Folies-Bergère* em que se encontra. Ninguém soube desvelar mais acertadamente este significado último da obra de Manet do que outro gênio da pintura: Magritte. Ele soube dar um

⁴ Foucault assinala que o nascimento do homem e o desenvolvimento da *analítica da finitude* se encontram intimamente ligados. De tal maneira que a gênese das ciências humanas passaria necessariamente por um anúncio da finitude humana na positividade mesma do saber. Foucault nos oferece um exemplo dessa nova ordem epistêmica no campo da pintura (como o faz com a *episteme clássica* e com *Las Meninas*) ao afirmar que *Um bar do Folies-Bergère* representa o contrário exato da célebre obra de Velázquez nos leva a supor que a pintura de Manet poderia ser a expressão estética do *sonho antropológico* descrito em *As palavras e as coisas*.

nome a essa experiência que se oculta na luminosidade ambivalente das pinturas de Manet: *o sussurro inoportuno da morte*.

[Fig. 4]



[Fig. 5]



O Balcão de Manet (René Magritte, 1950). A relação entre Manet e Magritte pode ser objeto de reflexão a partir de uma obra que foi desdobrada: *O balcão* [Fig. 4 e 5]. Na versão do primeiro, assistimos a uma cena típica da vida burguesa do século XIX: três personagens

em uma atitude fixa observam a rua a partir de uma sacada. A luz lhes atravessa por completo, de tal modo que se produz um forte contraste entre eles e o fundo obscuro da sala. Se no primeiro plano, por exemplo, é possível perceber todos os detalhes do vestido branco da mulher sentada, seu colar, o leque em suas mãos e a pequena mascote aos seus pés, no segundo plano apenas conseguimos entrever alguns objetos imprecisos pendurados na parede e a presença obscura de um quarto personagem que tem em suas mãos uma jarra. Foucault identificou nessa pintura a presença dos temas característicos das obras de Manet que já comentamos: os limites que determinam a luminosidade, a manifestação da invisibilidade (neste caso: o quarto personagem ou o fundo da sala), a reprodução do espaço como *quadro-objeto* (a grade da sacada e as persianas verdes simulariam uma tela dentro da tela) e o lugar instável do espectador (cada um dos três personagens olha em uma direção diferente, como se tentassem seguir com o olhar os possíveis deslocamentos do espectador frente ao *quadro-objeto*) (Foucault, 2005, p. 47).

No entanto, existe outro tema substancial nessa obra que somente Magritte manifestou em sua versão particular da pintura. Nessa recriação da cena, se conserva a sacada com suas persianas, o banquinho, as hortênsias em seu pote e a sala de fundo, porém, as quatro pessoas são substituídas por caixões. Não se trata da única modificação surpreendente introduzida por Magritte. Também se apresenta uma economia diferente da luz, tornando-se esta muito mais forte e reduzindo ao mínimo o espaço obscuro da sala. Além disso, desaparece o insignificante personagem da pequena mascote, como se com isso não nos quisesse dizer que toda forma de vida havia sido expulsa desse lugar ou, o que é o mesmo, que o principal segredo de *O balcão* de Manet consistiria em que as hortênsias que ali aparecem são realmente artificiais (só assim poderiam estar presentes nas duas pinturas).

Dessa maneira, segundo Foucault, a obra de Magritte evidenciaria que o tema principal dessa pintura de Manet tem relação com o limite entre a vida e a morte (Foucault, 2005, p. 51), com essa sutil linha entre a luz e a obscuridade na qual, precisamente, esses personagens se encontram suspensos. Trata-se da precariedade dos vestidos brancos de seda que agora são

substituídos pela inexorável frieza da madeira dos féretros. Dessa contemplação bucólica do mundo presente em *O Balcão* de Manet, nada permanece. Tudo foi devorado pelo tempo, de uma forma que o próprio Manet já sugeria ou anunciava, através da postura rígida dos personagens, da obscuridade que os envolvia e da silhueta fantasmagórica das hortênsias. Se a pintura de Manet inventou o homem como *sujeito-observador* e *objeto-observado*, Magritte seria aquele que tornou manifesto tudo o que abala, desestabiliza e destrói o homem. Nesse sentido, a arte de Magritte viria consumir o gesto transgressor da criação pictórica de Manet.

Isso significaria, em primeiro lugar, que a negação realizada pela obra artística de Manet sobre a possibilidade de representar alcançaria sua expressão mais radical com a opção de Magritte por perverter e inquietar “todas as relações tradicionais da linguagem e da imagem” (Foucault, 1981, p. 35). De fato, este é o aspecto no qual Foucault mais insiste: *Isto não é um cachimbo. Ensaio sobre Magritte*.

Haveria, segundo ele, dois princípios que poderiam ser considerados como dominantes na pintura do século XV ao século XX: a separação entre representação plástica e referência linguística, e a equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo (Foucault, 1981, p. 47). O primeiro princípio envolveria um sistema de regulações por meio do qual se estabelece a soberania da imagem em relação ao texto ou vice versa, sem que jamais o signo verbal e a representação visual possam se dar simultaneamente. Essa ordem hierárquica teria sido abolida – na opinião de Foucault – pela obra de Klee, que construiria um espaço reversível no qual se combinam os signos e as formas (Foucault, 1981, p. 48). As figuras e as manchas de escrita convergiriam nas paisagens de Klee⁵ evidenciando que o discurso e a forma se deslocam um em relação de dependência com o outro (Foucault, 2005, p. 79). Quanto ao segundo princípio, a obra de Kandinsky poderia servir de exemplo de uma ação criativa de transgressão da

⁵ Alguns exemplos desse aspecto da obra de Klee poderiam ser as pinturas: *Início de um poema*, *Estação L-112*, *Lenda do Nilo*, etc..

semelhança e da representação.⁶ No caso do pintor russo, a pintura superaria a alternativa esquemática de ser remetida ao visível que a rodeia ou de criar um invisível que a ele se assemelhe, mediante um procedimento que consistiria no gesto improvisado de cores que são coisas sem semelhança (Foucault, 1981, p. 50).

Agora, essa dupla dissociação dos princípios dominantes da pintura tradicional encontraria seu complemento na obra de Magritte. Enquanto aparentemente Magritte se distancia de Klee e de Kandinsky, em seu exercício de multiplicação obsessiva das semelhanças e no uso do enunciado como negação constante da identidade manifesta da figura, haveria, finalmente, um sistema comum que os vincula (Foucault, 1981, p. 51). Magritte incide reiteradamente na exterioridade do grafismo e da plástica, abrindo uma longa distância entre a obra e seu título que impossibilita poder ser, ao mesmo tempo, seu leitor e seu espectador (Foucault, 1981, p. 53). Isso é o que ocorre quando o enunciado: “Isto não é um cachimbo” – que aparece na célebre série de quadros *A traição das Imagens*⁷ – retarda o ato da denominação e subtrai, por um momento, a imagem das palavras, produzindo uma série de relações estranhas que intensificam a inquietude daquele que observa. Se seguimos o sentido do discurso, o poder representativo da imagem é negado (a palavra nega a figura) e, se, pelo contrário, seguimos o sentido da imagem o que é evidenciado é a falsidade do enunciado (a figura verdadeira valida o erro da palavra).

Mas também é possível uma combinação tautológica na qual o texto e a forma repitam a mesma realidade daquilo que *observamos-lemos* efetivamente “não é um cachimbo”. Esta possibilidade, entretanto, fragiliza a imagem de um modo radical,

⁶ Alguns exemplos deste aspecto da obra de Kandinsky poderiam ser as pinturas: *Preto e Violeta* (1923), *Sucessão* (1935), *A volta do círculo* (1940).

⁷ Magritte realizou a série entre 1928 e 1929. O quadro mais célebre mostra o desenho de um cachimbo acompanhado de um texto em que se lê: *Ceci n'est pas une pipe*. Em outra versão aparece desenhado um quadro que contém, novamente, a imagem de um cachimbo e o texto *ceci n'est pas une pipe*, e que está sobre um cavalete. Sobre esse cavalete flutua – como se se tratasse de um globo suspenso – o desenho de um enorme cachimbo.

banaliza o texto (O que seria, então, essa forma que flutua no meio do quadro? Como justificar um enunciado tão evidente como o que indica que esse desenho não é um “cachimbo real”?) e questiona qualquer assimilação entre discurso e forma. Na experiência do olhar dirigido ao quadro, parece que sempre vemos de modos diferentes as palavras e as imagens (Foucault, 1981, p. 58).

Magritte se serve deste desdobramento para introduzir o império de uma representação que reina somente na superfície, posto que por baixo não há nada (Foucault, 1981, p. 61). As palavras e as imagens se desautorizam entre si criando um universo próprio que não remete a nada e que comunica a partir da abertura de tal vazio. Dessa maneira, a ausência encontra seu lugar no quadro, como ocorria com os caixões de *O balcão de Manet*, fazendo surgir o “não-lugar” em pessoa, no lugar das pessoas (Foucault, 1981, p. 62). Assim o texto e a forma colidem em um sistema sem referência exterior alguma.

Essa operação, segundo Foucault, deve ser compreendida a partir de uma dissociação entre a *similitude* e a *semelhança* (Foucault, 1981, p. 64), que seria efetivada pela obra de Magritte. De fato, a *semelhança* possuiria uma sequência de semelhantes que remete a um primeiro padrão que legisla e ordena, enquanto que a *similitude* produziria séries sem começo nem fim, carentes de hierarquia. Dada esta distinção, Magritte oporia a *similitude* à *semelhança* introduzindo o jogo do simulacro como forma de separar a imagem de um modelo exterior ou, o que é o mesmo, como meio para anular qualquer função representativa da figura. Se a *semelhança* conhece o que é manifestamente visível, a *similitude* mostra o que os objetos reconhecíveis escondem (Foucault, 1981, p. 68). Se a *semelhança* reproduz o único e assegura o retorno do mesmo, a *similitude* repete as diferenças. Se a *semelhança* repousa em um discurso afirmativo, Magritte a esquiva ligando signos verbais e elementos plásticos (Foucault, 1981, p. 79).

Trata-se, portanto, de uma arte que deseja expulsar a *semelhança* do espaço do quadro, o que não significa que ela finalmente desapareça. Neste ponto, Foucault formula uma pergunta decisiva: onde a *semelhança* poderia estabelecer sua lei sem ser afetada por essa subversão da *similitude*? A resposta foi dada pelo próprio Magritte, em uma carta de 23 de maio de 1966,

na qual o pintor reflete sobre *As palavras e as coisas*: “Só ao pensamento é dado ser semelhante. Ele se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece” (Foucault, 1981, p. 84).

Isso quer dizer que a *semelhança* não se inscreveria nas coisas mesmas, mas que corresponderia a uma propriedade do pensamento que “assemelha sem similitude, tornando-se ele próprio essas coisas cuja similitude entre si exclui a *semelhança*” (Foucault, 1981, p. 69). Cabe afirmar, então, que a *semelhança* constitui o elemento essencial que define o pensamento ou, pelo contrário, ela supõe somente uma de suas múltiplas imagens possíveis? Que relação poderíamos estabelecer entre o pensamento e o sistema múltiplo das similitudes?

Essas perguntas, que surgiram a partir do entrecruzamento da criação artística de Magritte com a investigação arqueológica de Foucault, evidenciariam a força transgressora da pintura. Aqui, não estaria em jogo apenas a desautorização dos princípios dominantes da pintura clássica; nem se trataria somente da construção de uma paisagem nua, desprovida de sentido, que não se submete a nenhum *sujeito-espectador*. Em Magritte há algo mais: a interpelação das fronteiras do pensamento. O desafio propriamente foucaultiano de tentar pensar de um modo radicalmente diferente de como pensamos.

Jay, De Certeau e a inocência do olho. Em sua obra *Downcast Eyes*, Martin Jay assinala que se Foucault – assim como boa parte dos pensadores franceses do século XX – estava fascinado pelas questões visuais, ainda assim não deixava de ter dúvidas sobre a suposta inocência da visão (Jay, 2007, p. 292-293). Essa ambivalência que, de alguma maneira já observamos nas análises foucaultianas sobre as pinturas de Bosch, Velázquez, Manet ou Magritte, emergiria em diferentes momentos do itinerário intelectual do pensador francês. Assim, por exemplo, Jay constata que na introdução da obra de Binswanger *Sonho e existência* – um dos primeiros trabalhos de Foucault (1999, p. 65-120) – é apresentada uma crítica ao privilégio outorgado pela psicanálise à linguagem em detrimento da visão. A compreensão psicanalítica do sonho deveria avançar a partir de um

enfoque fenomenológico da visão que colocasse em causa a apropriação cartesiana da mesma, responsável pela redução de toda experiência ao dualismo sujeito/objeto (Jay, 2007, p. 293). Tampouco poderia, contudo, reduzir a imaginação onírica a puro conteúdo visual, uma vez que o sonho aportaria uma verdade ontológica que excede qualquer dimensão exclusivamente sensorial.

Essa crítica ao império do olhar do sujeito no cartesianismo se converte, no trabalho posterior de Foucault, em uma crítica ao totalitarismo de uma ilustração que apostaria em uma noção *ocular-cêntrica* da razão como verdade universal. A partir de um suporte arqueológico radicalmente oposto à orientação fenomenológica de seus primeiros anos, Foucault empreenderá a descrição dos processos que conduziram o nascimento do *olhar clínico* na medicina moderna (irrupção da “evidência visual”, penetração visual do cadáver como forma de construir um saber positivo (Foucault, 2001, p. 177), etc.) ou a gênese da *razão observadora* na psiquiatria moderna (por exemplo: a loucura como enfermidade mental objetivada no espaço do asilo) (Jay, 2007, p. 296). A arqueologia, então, se converte no sistema que registra o vínculo decisivo entre o olho e a ciência moderna, como um campo de produção de conceitos e práticas acerca do homem. Esse sistema estabelece a importância histórica de uma forma específica de ordenar o discurso, mas também relativiza o caráter essencial das noções em jogo e evidencia a lógica excludente dessas disposições do saber. No caso da arqueologia da psiquiatria, por exemplo, isso significaria que a experiência da loucura se encontra dividida na construção histórica da doença mental como um objeto de observação.

Essa suspeita sobre o lugar da visão na historicidade das *epistemes* será radicalizada ao longo dos trabalhos genealógicos de Foucault. Neles, o olho do sujeito de conhecimento se converterá no olhar absoluto da vigilância. A visão não será somente o suposto de um discurso com pretensões de verdade, mas também um dispositivo com efeitos produtivos que atravessa os corpos. O *panóptico*, como é sabido, encarnaria o melhor exemplo dessa função disciplinar do olhar, que se materializa arquitetonicamente no século XIX como uma grande metáfora da lógica carcerária que configura a sociedade moderna em seu conjunto.

Não obstante, esse juízo crítico de Foucault, acerca da intencionalidade hegemônica dos dispositivos de poder, parece conjugar-se com um ponto de vista que não esconde sua fascinação pelas infinitas possibilidades que a resistência oferece. Essa potencialidade da resistência: pode encontrar um âmbito de expressão visual que encarne algo assim como uma *contra-conduta* frente à normatividade do dispositivo *panóptico*? Shapiro, em sua *Archaeologies of vision*, defende a tese de que Foucault ofereceria *práticas escópicas subversivas* como ações de resistência frente a regimes hegemônicos que utilizam a visibilidade, seja no ordenamento dos discursos ou no disciplinamento dos indivíduos.

Este seria o caso da análise foucaultiana sobre a pintura de Manet, a qual se apresentaria como o reverso crítico do panoptismo. Com efeito, segundo Shapiro, se o panóptico fixa o olhar sobre o indivíduo a partir do ocultamento do *olho-vigilante*, Manet, pelo contrário, estabeleceria um olhar que “não encontra objeto, nem pessoa, apesar de vermos sua fonte. O que vemos (...) é um olho desconectado de um conteúdo da visão” (Shapiro, 2003, p. 310). Quer dizer, Manet minaria o regime visual perspectivista da pintura ocidental contrapondo, por exemplo, o plano da tela (no caso de a obra ser um quadro) com a pretensão de que a pintura seja uma janela aberta ao mundo. Assim, Manet levaria a moldura para o interior da obra para tornar possível um espaço imaginário da vida e da morte, e não com a intenção – característica do perspectivismo e do *panóptico* – de tornar visível um espaço interior recortado artificialmente (Jay, 2007, p. 312). Na primeira lógica, o *regime escópico* oferece imagens de uma exterioridade inapreensível, enquanto que na segunda modalidade se desenha um campo de visibilidade interior que “encerra o fora”.

Por outro lado, Jay considera que Shapiro estaria correto ao sustentar que a análise sobre Manet realizada por Foucault tenta interferir sobre o problemático *regime escópico* de origem cartesiana (Jay, 2007b, p. 17). Diferentemente do argumento de Shapiro, no entanto, Jay estima que Foucault não conseguiu transformar este elemento de interferência na alternativa concreta de um “antídoto visual” frente ao poder disciplinar do olhar. Nesse sentido, os estudos foucaultianos, sobre as interferências que Manet ou Magritte realizaram no que se refere às pretensões hegemônicas

da pintura ocidental, não seriam capazes de se materializar em uma proposta esclarecedora acerca do que seria um *regime escópico positivo* que definisse o papel da experiência visual na tarefa da resistência.

Foucault, de acordo com a abordagem de Jay, teria esboçado uma relação eventual entre formas visuais e modos de resistência ao poder. Essa intuição, no entanto, teria permanecido limitada a um sentido exclusivamente negativo ou reativo diante da visualidade hegemônica de uma época (Jay, 2007b, p. 19). O pensador francês não teria conseguido identificar expressões propriamente positivas de uma ordem visual alternativa que o conduzissem além do potente descrédito do olhar que a maioria de suas obras realiza eficazmente. Tampouco seria possível, na opinião de Jay, desprender essa alternativa visual da aposta ética do chamado “último Foucault”. Neste último caso, o *cuidado de si* envolveria um “certo modo de agir de forma visível para os outros”. Para Jay a *auto-subjetivação ético-estética* não chegaria a se configurar como uma opção além da exibição dandista (Jay, 2007, p. 313). O *cuidado de si* incorreria em uma prática elitista e individualista dificilmente compatível com uma compreensão comunicativa, intersubjetiva ou mais aberta da visão.

Em suma, Jay pensa que embora Foucault tenha identificado práticas visuais díspares e contraditórias entre si, essas práticas visuais alternativas não conseguiram “restaurar a absoluta inocência do olho” (Jay, 2007b, p. 11). Isto quer dizer que o autor francês seguiria preso a uma extensa tradição do pensamento ocidental denegridora da visão, e que não chegaria a propor nenhuma forma real de escapar ao império do olhar que pudesse conduzir à uma situação heterotópica mais benigna (Jay, 2007, p. 314). As práticas visuais alternativas que Foucault resgata não iriam além da interferência de uma ordem hegemônica, não chegariam a se articular como formas de vida crítica ou *práticas de liberdade*. Padeceriam de um sentido criativo ou plástico, no qual a imagem ofereceria algo a mais que a pura subversão, quer dizer: a possibilidade de um pensamento diferente.

Parece-nos, no entanto, que essa análise de Martin Jay negligencia a significação decisiva que teria a prática do pensamento exercida por Foucault enquanto relação entre texto e

imagem. Ainda que Jay mencione a singularidade do estilo de escrita do pensador francês, prefere deter-se exclusivamente em um estudo acerca dos conteúdos temáticos sobre a visão ou a pintura que se encontram no conjunto da obra, sem abordar o aspecto muito mais geral e transversal do modo de pensar. Desde esta última perspectiva, se poderia observar um aspecto completamente desconsiderado por Jay: a existência em Foucault de uma experiência visual intimamente ligada à escrita e ao trabalho crítico do pensar.

Cabe atribuir a Michel De Certeau o mérito de ter sabido identificar este traço do pensamento foucaultiano: *seu estilo de escritura óptico* (De Certeau, 2007, p. 66-67). Esse caráter visual seria uma constante na obra e não só viria a luz no contexto das análises da pintura, mas a própria escritura tomaria sua força e seu sentido através da incorporação de cenas e figuras diversas. Deste modo, as referências a *A Nau dos Loucos* ou a *Las Meninas* não se articulariam exclusivamente como estudos pormenorizados de determinadas obras de arte. Tratar-se-ia da construção de uma imagem fascinante que atravessa o texto de um extremo ao outro e que consegue sintetizar em uma cena todo um enorme campo de problematizações. *A Nau dos Loucos*, por exemplo, expressaria em uma só figura o núcleo da pergunta pela loucura e percorreria cada um dos episódios arqueológicos de *História da loucura na idade clássica*. Algo similar ocorreria com *Las Meninas* enquanto essa pintura é uma imagem que mostra a relação do pensamento com suas próprias condições de possibilidades, aspecto medular de *As palavras e as coisas*.

Cabe acrescentar, porém, que este recurso não se esgota na menção explícita a uma ou outra pintura. O estilo foucaultiano explícita de diversos modos, imagens ou cenas de uma extraordinária intensidade visual, que capturam o olhar do leitor. Em *Vigiar e punir*, por exemplo, se apresenta a cena espetacular do suplício de Damians (Foucault, 1987, p. 8) ou o quadro da cidade pestilenta (Foucault, 1987, p. 222); em *A vontade de saber* estaria a representação quase teatral da festa do *philanthropimum* de 1776 (Foucault, 1998, p. 39), ou em *As palavras e as coisas* bastaria recordar o desenho do homem como um efêmero rosto de areia na orla do mar (Foucault, 1999, 413), etc. Segundo De Certeau, em

cada um desses casos, não estaríamos diante de uma circunstância casual ou frente a simples utilização de vinhetas ilustrativas de uma ideia. Pelo contrário, se trataria de uma forma de modelar um livro como “uma sequência de imagens a partir das quais se desenvolve o trabalho sutil de distinguir suas condições de possibilidade e suas implicações formais” (De Certeau, 2007, p. 66). No pensamento de Foucault, as imagens instituem o texto, quer dizer, se desdobram como cenas que contém uma diferença ou uma experiência esquecida, cuja simples presença orienta a teoria.

Tudo isso que descrevemos acerca da consideração global do estilo da escritura, também se manifesta nas citações ou nas notas que envolvem as frases ou os parágrafos. Antigos regulamentos disciplinares, documentos de um passado estranho, tratados científicos desempoeirados são incrustados no livro com um objetivo minuciosamente calculado: surpreender o leitor que segue as pistas do arquivista-Foucault. Não se tenta saturar a obra com citações que dêem um valor de prova, mas incorporar “fragmentos de espelho” que surpreendam o leitor e que conduzam seu olhar em direção ao resplendor de uma alteridade (Ibidem). Dessa maneira, o discurso se desloca de visão em visão, fazendo o relato da descontinuidade e provocando no leitor a impressão de que vem à tona em uma historicidade, levando-o a sair dos seus limites.

Agora, atribuir este estilo de *escritura-ótica* a Foucault pode ser estranho, especialmente se se confrontar com a denúncia que o filósofo francês fez dos sistemas de vigilância e do *regime ocular-cêntrico* da modernidade. Na opinião de De Certeau, entretanto, haveria aqui duas práticas do espaço que “chocam no campo da visibilidade, uma orientada para a disciplina, outra feita de assombros” (De Certeau, 2007, p. 67). A primeira corresponderia à insidiosa tecnologia do “ver sem ser visto” e a segunda teria relação com o que o “último Foucault” denomina: *estética da existência*, na qual se construiria uma ética do “ver e ser visto”. Se o regime de visibilidade do *olho absoluto* recorta as experiências possíveis e converte o sujeito em objeto, a estética dos assombros operaria uma inversão que intensifica o campo da experiência e transforma a subjetividade em uma realidade *autopoiética*.

Essa inversão do regime de visibilidade não teria efeitos unicamente no território da subjetividade e da experiência, mas

envolveria, além disso, uma transformação do sistema de conhecimento e do suposto poder do texto. A partir dessa perspectiva, caberia entender a *escritura ótica* de Foucault como um estilo de pensamento em evidente continuidade em relação à crítica do modelo *ocular-cêntrico* moderno. O pensador francês buscaria minar o império histórico de um olhar que coage e minimiza politicamente; tentaria minar o regime de visibilidade através de uma escrita que multiplica as afirmações diferentes (como Magritte, em sua reivindicação do jogo das similitudes) e intensifica a experiência visual. Estaríamos, então, diante de *uma nova maneira de construir teoria* (De Certeau, 2007, p. 99) que deve ser compreendida como uma forma específica de resistência.

Certamente Foucault se sentia fascinado pelo poder transgressor da imagem que irrompe na pintura, porém, essa sedução não se limitava a um tratamento temático e isolado do problema da arte. A imagem adquiriria um novo poder que a conduziria a combinar-se com o texto e que se materializa em uma modalidade de escritura visual, cuja tela de fundo equivaleria a um *ethos crítico* e a uma *prática da liberdade*. Este sentido da escritura, portanto, se vincularia com o *cuidado de si*, entendendo este último como uma prática social onde o olhar estético se desdobra em relação consigo mesmo e com o outro para imaginar *outro modo de ser*. Nele não há, como supõe Jay, elitismo, dandismo, nem ausência de uma alternativa afirmativa a ser proposta frente ao império *panóptico*. O lugar da “absoluta inocência do olho”, quer dizer: a expressão positiva de uma ordem visual alternativa, se encontraria na raiz do aparato retórico e da caixa de ferramentas foucaultiana.

Há uma arte de dizer com palavras e imagens que seduz e cativa o leitor. Este recorre a um pensamento saturado de cenas e figuras que o golpeiam e o surpreendem, convidando-o a participar do perigoso jogo de modificar seu próprio olhar ou de abandonar as frágeis seguranças em que pode pretender se refugiar. Trata-se de um exercício tanto filosófico como literário. Um gesto filosófico, porque se criam evidências que invertem as convicções naturalizadas do ser humano e, assim, este último, se vê impelido a por em prática um pensamento radicalmente diferente. Um gesto literário porque a inversão nasce do relato pormenorizado das múltiplas ficções da história, da narração do espaço de invenção em

que somos e no qual deixamos de ser uma e outra vez. O conceito, a imagem e a ficção, então, estariam a serviço de uma abertura a outras experiências possíveis. Como conclui Michel De Certeau: a imensa erudição de Foucault não é a razão principal de sua eficácia, “é mais sua *arte de dizer* que é também uma *arte de pensar*” (De Certeau, 2007, p. 98).

Tradução de Ester Maria Dreher Heuser (UNIOESTE)

Revisão de Moacir Lopes de Camargos (UNIPAMPA)

Artigo recebido em 11.04.2014, aprovado em 03.09.2014

Referências

- BRYSON, Norman. *Visión y Pintura: la lógica de la mirada*. Madrid: Alianza, 1991.
- DE CERTEAU, Michel. “La Risa de Michel Foucault”, en: *Historia y Psicoanálisis*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- DE CERTEAU, Michel. *La Fábula Mística (Siglos XVI-XVII)* Madrid: Siruela, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos II*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *El Nacimiento de la Clínica. Una arqueología de la mirada médica*. México: Siglo Veintiuno, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Esto no es una Pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la Sexualidad. Vol. 1: La Voluntad de Saber*. México: Siglo Veintiuno, 1998.

FOUCAULT, Michel. *La Pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Obras Esenciales – Vol. 1: Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1987.

JAY, Martin. “¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada”, em: *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, N.º. 4, 2007b.

JAY, Martin. *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.

SHAPIRO, Gary. *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

