

RODOLFO EDUARDO SCACHETTI

O espelho virtual:
prolegômenos de uma arqueologia do futuro
do humano

Tese apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Doutor em Sociologia.

Orientador:
Prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos

CAMPINAS
2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP
Bibliotecária: Sandra Aparecida Pereira CRB nº 7432**

Sca19e	<p>Scachetti, Rodolfo Eduardo O espelho virtual: prolegômenos de uma arqueologia do futuro do humano / Rodolfo Eduardo Scachetti. - - Campinas, SP : [s. n.], 2011</p> <p>Orientador: Laymert Garcia dos Santos Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>1. Foucault, Michel, 1926-1984. 2. Teoria do conhecimento. 3. Tecnologia e civilização. I. Santos, Laymert Garcia dos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</p>
---------------	--

Título em inglês: The virtual mirror: prolegomena of an archaeology of the future of the human being

Palavras chaves em inglês (keywords): Knowledge, Theory of Technology and civilization

Área de Concentração: Teoria Sociológica

Titulação: Doutor em Sociologia

Banca examinadora: Laymert Garcia dos Santos, Guilherme Castelo Branco, André de Macedo Duarte, Marko Synésio Alves Monteiro, Pedro Peixoto Ferreira

Data da defesa: 10-03-2011

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

RODOLFO EDUARDO SCACHETTI

O espelho virtual: prolegômenos de uma arqueologia do futuro do humano

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 10/03/2011

BANCA

Prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos (Orientador)

Prof. Dr. Guilherme Castelo Branco (membro externo)

Prof. Dr. André de Macedo Duarte (membro externo)

Prof. Dr. Marko Synésio Monteiro (membro interno)

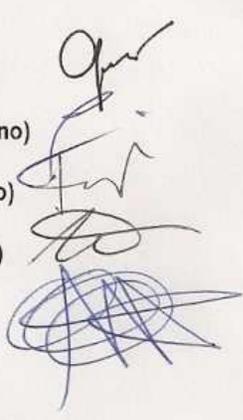
Prof. Dr. Pedro Peixoto Ferreira (membro interno)

SUPLENTES:

Prof. Dra. Rosana Horio Monteiro (membro externo)

Prof. Dr. Osvaldo Javier López Ruiz (membro externo)

Prof. Dr. Márcio Barreto (membro interno)



Março / 2011

Agradecimentos

Esta pesquisa é tributária do pensamento do Prof. Laymert Garcia dos Santos. Mas, mais ainda do que de seu pensamento que, como o de poucos, ainda nos chega através de uma linguagem atraente, informada e sedutora, comparável àquela de Foucault (e basta lermos o manuscrito de sua tese inédita *Às voltas com Lauréamont* para nos certificarmos disso), nosso débito com Laymert é fruto de sua capacidade de respeitar os tempos de seus orientandos, de deixá-los a liberdade necessária para que eles encontrem aquilo que pode singularizá-los. É de encontro que se trata sempre, justamente.

Foi também respeitando as velocidades que ocorreu o encontro com o grupo de pesquisas CTeMe – Conhecimento, Tecnologia e Mercado, dirigido pelo próprio Laymert e pelo Prof. Pedro Peixoto Ferreira. Com seu olhar radiográfico, Pedro teve uma contribuição inestimável na banca de qualificação desta pesquisa. Na verdade, todo o CteMe merece um agradecimento muito caloroso, pois foi com seus integrantes que o trabalho pôde ser debatido, formalmente e informalmente, e isso é sem dúvida indispensável para a realização de qualquer pesquisa.

Também através de um grande amigo e integrante do CteMe, Prof. Márcio Barreto, foi possível o contato com a FCA – Unicamp. Lá, em inúmeras oportunidades ao longo dos Estágios Docentes, partes retrabalhadas da pesquisa puderam ser apresentadas aos alunos e estiveram, portanto, expostas a esse fabuloso teste de recepção.

Agradeço ainda a Profa. Rosana Horio Monteiro, querida amiga, pelo trabalho conjunto durante a organização do volume sobre “sociologia, arte e tecnociências” da Revista Temáticas, vinculada ao nosso Programa de Pós-Graduação do IFCH. Além disso, Rosana teve um papel central na negociação do estágio na França e no apoio durante a montagem da banca de defesa.

O Prof. Michel Maffesoli, da Universidade Paris V, também merece uma menção especial, por ter viabilizado o estágio-sanduíche que auxiliou na coleta de materiais recentes sobre o tema. Nesse ponto, é importante destacar o auxílio da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior oferecendo uma bolsa de pesquisa entre 2007 e 2008.

Tratando de financiamento, a FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo também deve ser destacada, pois a maior parte do período da pesquisa foi financiada por essa fundação, o que viabilizou o projeto.

Os funcionários da Unicamp, sobretudo do IFCH – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, devem também ser agradecidos pela contribuição durante todos os processos burocráticos, notadamente a Christina, a Maria Rita e a Beti da graduação.

Por fim, obrigado aos meus familiares, em especial aos meus pais Antenor e Fátima, pelo apoio incondicional e pela compreensão com respeito às constantes ausências decorrentes da escrita da tese. Evidentemente, ausências essas que afetaram também Vanina, minha esposa motivada e inteligente, a quem é preciso agradecer enormemente pelo constante debate e pela plena parceria que nos transforma sempre. A revisão dos textos, a disputa vigorosa em torno das traduções, nisso tudo Vanina se envolveu com dedicação, leitora muito atenta e exigente que verá em breve se inverterem os papéis, enfrentando sua própria tese e seguramente seu leitor mais ansioso.

Resumo

Esta tese começou com um desencontro. Diante dos desdobramentos da cibernética, diante de modelos e metáforas, no início estávamos no vestíbulo do futuro do humano onde ouvíamos uma voz se levantar e tratar dos riscos de uma iminente superação do homem pelas máquinas. Fomos conduzidos a pensar o estatuto do humano no Ocidente, e se a metaforização frequentemente apareceu como seu fundamento, não foi de outro modo que encontramos a figura futura de uma Máquina Absoluta, máquina soberana, rainha da produção metafórica, centro de uma nova ordem simbólica, em suma, receptáculo dessa transferência de uma tecnologia linguística que teria marcado o humano e o distinguido até aqui na grande cadeia dos seres. Mas por que teriam as metáforas de passar às máquinas nessa espécie de possibilidade estranha de metaforização sem corpo? Com esse estranhamento, as questões tiveram de ser reabertas, e demos assim um passo atrás antes de qualquer passo à frente, saindo do vestíbulo do futuro do humano. Nesse momento, o encontro. Percorremos espaços, sentimos diferentes velocidades, e a espreita inicial se abriu na total instabilidade do olhar. Menos linguagem verbal, menos apenas o dizível, movemo-nos, no encontro com Foucault e em todos os outros que esse pôde disparar, em meio às vertigens da relação entre dizível e visível. A metáfora perdeu espaço, e através principalmente da pintura acompanhamos a representação se curvar diante das forças. Mais do que a tentativa de mostrarmos uma figura do futuro do humano, uma possível Máquina Total, buscamos acessar com Foucault e Deleuze o plano da disputa de forças através de um espelho virtual, esperando com ambos que uma nova forma não seja pior do que as anteriores, a clássica forma-Deus e a moderna forma-Homem.

Palavras-Chave: Arqueologia do Saber, Epistemologia, Visível e Dizível, Pintura, Futuro do Humano, Foucault.

Abstract

This thesis has begun with a mismatch. In front of the unfolding of Cybernetics and its models and metaphors, at the beginning we were in the vestibule of the human future where a voice stood up to deal with the risks of an imminent overrun of man by machines. We were herded into thinking the human's status in Western, and if metaphORIZATION often appeared as its foundation, we have not found otherwise the figure of a future Absolute Machine, sovereign machine, Queen of metaphorical production, center for a new symbolic order, in short, receptacle of the transfer of a linguistic technology that would have marked the humans and distinguished them until here in the Great Chain of Beings. But why would the metaphors have to be transferred to machines on this kind of strange possibility of metaphors without body? Because of this strangeness, questions had to be reopened, and we stepped back before any step ahead, leaving the vestibule of the future of human beings. At this point, the meeting. Going through spaces, we felt different speeds, and the original peep opened in a total instability of the gaze. Less verbal language, less the articulable only, we moved with Foucault and all other meetings provoked by him among the vertigo of the relationship between visible and articulable. Then metaphor lost its space and we observed representation bowing down in face of the forces mainly through painting. More than trying to show a picture of the future of the human, a possible Total Machine, we tried to access the plan of the dispute of the forces through a virtual mirror with Foucault and Deleuze, waiting with them that a new form will not be worse than the previous ones, the classic God-form and the modern Man-form.

Keywords: Archaeology of Knowledge, Epistemology, Visible and Articuable, Painting, Human Future, Foucault.

Sumário

<i>A espreita</i>	15
<i>O encontro: material-Foucault; material Deleuze-Foucault</i>	21
1. <i>Arqueologia do visível. As meninas</i>	21
2. <i>O círculo e a serpente</i>	43
3. <i>A sombra “d’As acompanhantes”; O eco “d’As acompanhantes”</i>	58
4. <i>A dispersão da Forma-Homem</i>	172
<i>De volta ao vestíbulo do futuro do humano: a cibernética e a metafísica da informação</i>	181
1. <i>Uma nova ciência da ordem entre o sinal e o código</i>	181
2. <i>Do físico à metafísica da informação: a sociologia da tecnologia de Hermínio Martins</i>	189
<i>O espelho virtual</i>	205
ANEXOS	207
<i>A pintura de Manet por Michel Foucault</i>	209
<i>La peinture de Manet par Michel Foucault</i>	245
<i>A força de fuga (Michel Foucault)</i>	273
<i>La force de fuir (Michel Foucault)</i>	279
<i>Referências Bibliográficas</i>	283
<i>Textos científicos e outros</i>	283
<i>Literatura</i>	297
<i>Normalização e obras de referência</i>	297

<i>Referências Iconográficas e Outras</i>	299
<i>Lista de imagens reproduzidas</i>	299
<i>Vídeos e Filmes</i>	301
<i>Catálogos/Guias/Exposições</i>	302
<i>Imagem da capa</i>	302

Otto Maximilian Umbehr (Umbo)



Autoportrait

A espreita

O encontro com o além-do-homem, o pós-humano, o homem ampliado, o transumano, o pós-orgânico, o ciborgue, o *surhomme*, o homem biônico, o neo-humano, o híbrido, o para-humano, o cibô, o meta-humano, o sobre-humano, o homem virtualíssimo, o cíbrido, o após-homem, o *übermensch*, em suma, o encontro com essas evocações sem faces tampouco contornos precisos – e talvez por isso mesmo muitas dessas nomeações apareçam envoltas por projeções que tentam capturá-las em alguma *forma* – só pode acabar por nos desconsertar. Visível e dizível não se ligam facilmente nesse caso, e é como se uma disjunção sem perspectivas de resolução se instalasse. Mas, ao invés de lamentações pelo que desconhecemos e da tentativa de busca por referências apaziguadoras, partamos, a partir de uma pequena digressão, tomando o desconforto como uma sensação produtiva.

Em *blogs* sobre tecnologia e futuro, o velho tema das transformações do homem, potencializado agora pela centralidade das tecnociências após a chamada virada cibernética iniciada nos anos 1940, gera extensas polêmicas que fazem com que não possamos parar a rolagem de nossas barras laterais. Multiplicam-se os *links*, de sítios de organizações especializadas em ética referente à nanotecnologia a vídeos tratando de como seremos assim que a tecnologia tiver instalado derradeiramente em nossos corpos seu programa. Dividem espaço euforia tecnocientífica e visões apocalípticas, distópicas, movimentos opostos e, talvez por isso mesmo, complementares. No vídeo *LIFE 2.0*¹, por exemplo, a cidade de Paris, cenário para um experimento visual, é revelada através da ubiquidade de *displays*. Não há mais imagem que promova o repouso visual. Mas, atenção, pois a cidade continua, em certo sentido, a mesma. A verdadeira tela já é interna nesse momento², e nada sabemos sobre qualquer tela de descanso como as dos PCs. Por isso mesmo, a possibilidade de repouso visual desaparece por completo. Tela moldada como interface, muda assim a visão e a face desse novo homem novo, promovendo

¹ Disponível em <http://www.dailymotion.com/video/x36azw_life-20_creation>.

² Foram noticiadas recentemente pesquisas em curso nos EUA (ainda embrionárias) sobre lentes de contato que integram circuitos computacionais, tornando os olhos interfaces semelhantes às chamadas, no domínio da informática, interfaces interativas. É como se, ao invés de entrarmos no ciberespaço, o que no início da Internet ocorria inclusive com a marcação sonora de uma conexão telefônica sendo estabelecida, passássemos a autorizar que ele entre em nós. De certo modo, as lentes com circuitos integrados deverão aprofundar o movimento atual de conectividade total das chamadas tecnologias móveis (telefones celulares com acesso à Internet, *netbooks* etc). Matéria disponível em: <<http://idgnow.uol.com.br/mercado/2008/01/18/universidade-apresenta-prototipo-de-lentes-de-contatos-com-circuitos/>>.

uma mediação que parece inédita: do inconsciente ótico revelado por Walter Benjamin em suas análises sobre o dispositivo fotográfico na aurora do século XX, passaríamos então a integrar em nossos corpos uma tecnologia capaz de revolucionar mais uma vez nossas experiências, revelando não só o que desconhecíamos antes da entrada em cena da imagem fotográfica, mas o que, podendo se atualizar nesse acoplamento muito íntimo de tela sobre tela, talvez sequer existisse: uma “realidade expandida”. Poderíamos resumir essa formulação lembrando que em *Blow-up*, filme de Michelangelo Antonioni, o corpo no parque preexiste à câmera que o revela ao olho, mas, quando percorremos uma cidade com auxílio de um aparelho de GPS (*Global Positioning System*), parece estar em jogo uma operação de percepção diferente. Aí não se subtrai uma camada de tempo ou velocidade, através de uma fixação pela e na imagem, para então se revelar algo, mas sim é somada uma camada nova e de velocidade própria que se acopla à paisagem (veremos, mais adiante, como essa ideia de camadas espaço-temporais que se acumulam é fundamental no campo das artes), uma espécie de excesso de real para alguns, ou de sua reconstrução digital para outros.

De um idílico, idealmente campestre e considerado cada vez mais improvável “olhar natural”, passamos então pelo urbano choque de percepção do *flâneur* já prenunciando o ato fotográfico revelador do oculto, como em Henri Cartier-Bresson, deste a toda uma tradição inumerável de acoplamentos homem-câmera-veículos mobilizados na história do cinema desde o *Homem da câmera*, de Dziga Vertov, e talvez estejamos chegando agora ao virtual *cruising* biônico³, situação de intensa sobreposição de mediações (do ambiente potencialmente multimídia dos automóveis – com DVDs, GPS, telas de acetato com informações e mesmo projeções 3D sobre o para-brisa – e dos novos *gadgets* efetivamente implantados nos corpos humanos) que potencializam a questão emblemática de Benjamin sobre a transformação da experiência

³ A expressão *cruising*, recentemente referida ao errante automotivo pelo filósofo e escritor Bruce Bégout (2008), parece bastante feliz para tratar do errar nos subúrbios estadunidenses. Mas Bégout vê o errante motorizado apenas como alguém que está na mesma posição do espectador de cinema diante da tela, em contraste com o *flâneur* que vivia a experiência do teatro, de forma que o para-brisa se torna, nesse sentido, tela, com a vantagem de que podemos regular aí a velocidade de “projeção”. Falta a essa visão a antevisão de que o *cruising*, como muitas das experiências contemporâneas, tende ao biônico, ou seja, está sujeito à reconstrução técnica de uma estrutura biológica (DE ROSNAY, J., 2007, p. 265), e, portanto, a uma virtual situação em que deverá haver interação de tela (olhos/lentes com circuitos) sobre tela (*displays* de navegação GPS nos automóveis etc) sobre tela (finalmente o para-brisa e a paisagem), e as velocidades, que são fundamentais aos processos perceptivos, deverão ser resultado da modulação entre todas essas camadas. Discussão aqui aparentemente anódina e futurista, essa interação remota ou telemática com o ambiente há muito tempo está no centro das ambições militares de países como os EUA, o que nos faz supor que o trajeto do *cruiser* ao *cruising* e do *cruising* ao *cruiser* deverá ser cada vez mais comum, seguindo a lógica do uso civil de tecnologia desenvolvida no contexto militar e da preparação de *skills* militares a partir de atividades civis aparentemente de mero lazer.

perceptiva na modernidade⁴. Nesse contexto, a própria noção de mediação, bastante cara à chamada Escola de Frankfurt, que parece ter tradicionalmente carregado o pressuposto da separação entre um sujeito que percebe e um objeto da percepção, vê-se colocada diante de uma rede complexa, na qual parece cada vez mais tomar parte uma espécie de olhar não-humano, um olhar que estaria antes de tudo nas próprias coisas, formulação que pode ser em alguma medida remetida ao próprio Benjamin (suas *Passagens* atestam isso) e que depois foi perseguida por Gilles Deleuze na esteira de Henri Bergson⁵, notadamente em seus estudos sobre cinema e pensamento. Sem aprofundar essa questão aqui, é possível dizer que pensar que há um olhar próprio às coisas pode nos aproximar de uma vasta literatura em torno de noções como a do animismo, mas ao mesmo tempo pode também nos levar à tecnociência de ponta que projeta a Internet dos objetos ditos inteligentes, independentemente de interlocutores humanos. O *high-tech* reencontrando, portanto, o tradicional no curso de seu desenvolvimento, enquanto inúmeros povos tradicionais, a seu turno, lutaram para se esquivar de uma completa secularização sociocultural e hoje buscam, a exemplo dos xavantes e dos ianomâmis, estabelecer conexões positivas para si com a tecnologia do branco⁶.

Essa pequena digressão sobre a percepção na contemporaneidade, disparada por *LIFE 2.0*, título que não por acaso sugere uma relação entre vida e alta velocidade, constitui apenas uma espécie de abertura à escrita que sintoniza sua questão na busca por uma expressão. De fato, poderíamos passar dias trafegando entre os incontáveis sítios que nos sugerem os materiais mais diversos sobre o futuro do humano, uma escolha fadada ao insucesso, especialmente se a expectativa for a de obtenção de uma síntese. Tentar dominar esse material é como assinar um atestado de óbito do próprio pensamento, pois não há como evitar que ele seja sufocado em meio à avalanche do que se produziu e produz sobre o futuro do humano em diferentes domínios. Mesmo o esforço de re-reprodução do que se diz de algo anteriormente dito pode esgotar as forças vitais desse paciente em observação, e se em parte é preciso fazê-lo, como ficará expresso em nosso contato com o sociólogo português Hermínio Martins, temos de ter cuidado para não permitir que o panorama invada todo o quadro, e que a condenação de um sentido diagnosticado

⁴ Além do conhecido trabalho de Benjamin (1987), o de Jonathan Crary (1992) constitui uma referência importante envolvendo modernidade e percepção.

⁵ Sem mencionar, evidentemente, as posições da fenomenologia sobre essa questão, o que abriria um enorme parêntese no nosso trajeto. No caso de Bergson, a noção do corpo como uma imagem particular entre outras imagens aparece já nas páginas da belíssima abertura de *Matéria e memória* (1933).

⁶ Atesta esse movimento o surgimento, nas últimas décadas, de cineastas indígenas, como o xavante Caimi Waiassé.

nas transformações tecnológicas coloque, de modo prescritivo, no lugar da urgência de uma politização dos próprios objetos técnicos, o envelhecido, pois ineficaz no turbo capitalismo, discurso da manutenção da pureza orgânica, natural e humana. Ao contrário, é preciso buscar encontros com materiais sem prévias essências de um lado e de outro; nada é sujeito ou tudo o é, nada é objeto ou tudo o é. Como escreveu Foucault, à primeira vista tratando “apenas” de uma pintura: “(...) nesse lugar preciso, mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. (...) o sujeito e o objeto (...) invertem seu papel ao infinito” (FOUCAULT, M., 1966, pp. 20-21). Sem a defesa prescritiva da manutenção de formas e sem a tentativa de domínio do material, o encontro pode ocorrer no plano de imanência ou consistência, fazendo da própria expressão uma vida, o que é diferente de dizer, de modo mais corriqueiro, que alguém foi habilidoso a tal ponto que pôde “dar vida à expressão”. Se, em termos românticos, a linguagem podia equivaler à criatura de Frankenstein, matéria inerte aguardando pela transferência de um impulso elétrico que a animaria, aqui a linguagem já deve funcionar de modo tão vital quanto a própria eletricidade nos parece ser, e teremos adiante a ocasião de experimentar isso mais de perto.

Evidente que ainda não sabemos bem, a essa altura, o que mais precisamente é “material”, e que material pode se expressar aqui. Mas nos importa, muito mais do que definições, sobretudo que um funcionamento gradualmente se afirme e uma espécie de seleção, ainda que oscilante, acabe por se impor. Função e seleção de materiais dependem de antenas de captação e de seus seletores, que parecem funcionar aos poucos, à medida que os sinais chegam com maior intensidade. Desconforto da incerteza novamente, mas se é esta uma sensação produtiva, que se instale então definitivamente.

Diego Velázquez



As meninas

O encontro: material-Foucault; material Deleuze-Foucault

1. Arqueologia do visível. As meninas

Se considerarmos que o próprio material, enquanto espreitado, também nos espreita, buscando alguma via de expressão, certamente não estaremos muito longe de Michel Foucault, cujo trabalho filosófico sugere que nada deixa de ser enunciado em determinado período se houver as condições históricas para tanto. E são as condições de aparição do enunciado, em relação com outras instâncias, que lhe interessam particularmente, especialmente em seus estudos ditos arqueológicos. Vamos tentar a seguir desenvolver isso um pouco mais detidamente, para seguirmos com o tema da espreita e do material.

Na chave de Foucault, o enunciado não pode ser tomado como algo que um sujeito da enunciação decide lançar tomando parte da história. Ao contrário, a condição de possibilidade, ou o solo arqueológico, ou, ainda, o campo enunciativo, todas essas noções relacionadas a uma formação histórica, delimitam a enunciação, que ganha um estatuto diferente daquele a que muitos de nós estamos acostumados – a noção atomista ou mesmo solipsista de sujeito não interessa a Foucault arqueólogo. Evidentemente, Foucault escreve apoiando-se na tradição filosófica, e normalmente revisando-a. Condições de possibilidade, por exemplo, são uma noção muito empregada por Kant. Não pretendemos de modo algum fazer um trabalho de história da filosofia, e não será difícil ao leitor interessado encontrar nos comentadores de Foucault esse nível de investigação que busca ligar seus conceitos à tradição filosófica. No caso brasileiro, é possível encontrar frequentemente em Roberto Machado (2000) esse tipo de trabalho. N’*A arqueologia do saber*, o filósofo desenvolve amplamente considerações sobre a enunciação, contrastando-as frequentemente com seus sinais mais típicos, nutridos sobretudo no domínio dos estudos da linguagem. Isso ocorre, por exemplo, quando Foucault exclui do discurso (entendido, com “d” minúsculo, como grupos de enunciados compondo uma formação discursiva⁷) a figura indicial do rastro ou do traço, normalmente associado à mão que traça⁸, uma espécie de

⁷ Deleuze recupera essa definição e trabalha suas implicações. Cf. DELEUZE, G., 1986, p. 22.

⁸ Há pelos menos dois momentos em que a palavra *trace* aparece n’*A arqueologia do saber*. No primeiro deles, o enunciado é diferenciado de um puro traço ou de uma marca, e sentimos que Foucault se refere aí a um puro grafismo. No segundo, o filósofo busca combater a imagem de um enunciado ou discurso que carregue e mantenha postumamente a interioridade de seu portador. *Trace* nesse momento surge entre aspas, o que sugere uma apreensão semântica mais abrangente. A tradução brasileira opta por “rastro”, mas vestígio ou marca parecem também

metonímia do autor, e este, seria até desnecessário dizer, carregando o emblema de sujeito da enunciação. Tal exclusão transfigura a relação convencional entre sujeito, visto como ativo, e que aqui se converte em posições de subjetivação, e campo discursivo, visto apenas como contextual, e que aqui aparece em termos de regras ativas de formação (portanto, de regulação) de enunciados, como fica evidente no seguinte excerto:

Na análise proposta, as diversas modalidades de enunciação, ao invés de remeterem à síntese, ou à função unificante *de um* sujeito, manifestam sua dispersão. Nos diversos estatutos, nos diversos lugares, nas diversas posições que ele pode ocupar ou receber quando sustenta um discurso. Na descontinuidade dos planos de onde fala. (...) Renunciaremos, portanto, a ver no discurso um fenômeno de expressão (...) antes, buscaremos aí um campo de regularidade para diversas posições de subjetividade (FOUCAULT, M., 1969, p. 74) – *grifos no original*.

Foucault, como aparece acima, transfigura a expressão autoral, algo que ganha um desenvolvimento especial n’*O que é um autor?*, também publicado em 1969, mas ele não indica apressadamente uma imagem que pudesse ocupar esse espaço deixado pela exclusão do traço como emblema da enunciação, apenas alude em alguns momentos a certa verticalidade⁹ como dimensão que mais interessaria à sua análise dos enunciados. Entretanto, essa verticalidade parece menos importante em si mesma quando comparada à sua atuação como uma marca distintiva das descrições arqueológicas em relação a análises hermenêuticas ou de exegese dos enunciados, nas quais interessam, segundo o filósofo, dimensões escondidas atrás ou abaixo do que é enunciado (Idem, 1969, p. 143). De forma que o vertical aparece aqui menos como um novo emblema da enunciação do que como figura da distinção (propriamente espacial, geométrica) entre métodos, o que ainda deixa o enunciado, a grande preocupação d’A

possíveis, além de “traço” que, com aparições frequentes na língua portuguesa em expressões como “traço de personalidade”, “seus traços” (referindo-se ao rosto de alguém), seria facilmente associável a imagens de interioridade e personalidade resguardadas pelo discurso e das quais Foucault tanto buscou se esquivar. Em francês, a forma *trait* parece mais associável simplesmente ao traço em sua acepção geométrica. Cf. FOUCAULT, M., 1969, pp. 150 e 285. Na edição brasileira: FOUCAULT, M., 2008, pp. 123 e 236.

⁹ Deleuze trata de modo breve, mas muito instigante, a partir do maestro Pierre Boulez, da arqueologia como uma diagonal cortando o espaço, e não o plano. Cf. DELEUZE, G., 1986, p. 30.

arqueologia do saber, sem um correspondente visível que substituísse sua frequente aparição anterior como traço ou rastro¹⁰.

Antes mesmo de nos certificarmos da inexistência dessa figura vasculhando escritos de Foucault desse mesmo período, podemos adiantar que tal ausência não parecerá estranha se nos lembrarmos bem do belíssimo tratamento dado pelo filósofo ao quadro *As meninas*, de Diego Velásquez, primeiro capítulo do célebre *As palavras e as coisas*. Não há aí pretensão alguma de equalização da relação entre a linguagem verbal e a pintura. Foucault não espera aplinar as arestas infundáveis geradas pela correspondência problemática do dizível e do visível, cujo entrelaçamento teria sido uma marca da Renascença (Idem, 1966, p. 53), mas sim tratar d'*As meninas* no próprio cerne dessa incompatibilidade, tarefa que considera infinita. Se aqui, então, a linguagem não pode tomar plenamente as rédeas diante da pintura, e apenas espera falar anonimamente para que esta, “pouco a pouco, acenda suas luzes” (Ibidem, p. 25), como poderíamos esperar do filósofo um movimento simetricamente inverso, “parafraseando” em imagens transparentes suas expectativas sobre a enunciação no momento em que ela se torna seu tema privilegiado, ou seja, simplesmente cedendo às facilidades de uma linguagem metafórica?

A arqueologia do saber é um dos livros de Foucault, como muitos já disseram, mais teóricos. Sentimos facilmente que ele responde às críticas, assim como fazia em entrevistas diversas nos anos 1960, e busca contornar aí os mal-entendidos gerados por seus livros anteriores¹¹, cuja característica marcante havia sido a aplicação de seu método ou prática arqueológica a problemas históricos específicos. Tais livros, como *O nascimento da clínica*, *História da loucura* e *As palavras e as coisas*, normalmente envolviam campos de formação de saberes ditos positivos, como o filósofo não temeu os nomear, apesar de sua distância em relação ao positivismo francês do século XIX, esclarecendo ainda que a “arqueologia (...) designa apenas uma das linhas de ataque para a análise de *performances* verbais: especificação de um nível, o do enunciado e do arquivo” (Idem, 1969, p. 269). De forma que enunciados não-verbais, se em princípio considerarmos que essa expressão possa fazer sentido, parecem excluídos do método arqueológico de descrição de regularidades enunciativas. Mas, antes de nos perguntarmos sobre a

¹⁰ Não é nosso objetivo estabelecer, nesse encontro com Foucault, um desvio Jacques Derrida. Entretanto, esse seria um dos pontos em que isso poderia ser feito, já que Derrida investiu esforços em temas correlatos aos que mobilizaram Foucault. Cf., por exemplo, DERRIDA, J., 1972.

¹¹ Deleuze aponta também que “a arqueologia não era apenas um livro de reflexão ou método geral, era uma orientação nova, como uma nova dobra agindo sobre os livros anteriores”. Cf. DELEUZE, G., 1986, p. 38.

razão dessa exclusão no trabalho de Foucault, caso ela possa se confirmar, é preciso pensar o que poderiam ser tais enunciados não-verbais¹².

Seguindo o rastro do traço (ou o traço do rastro) como imagem que se cola ao enunciado verbal convencional, somos levados a supor que enunciados não-verbais poderiam ser simplesmente imagens, imagens que estabeleceriam relações referenciais ou figurativas, de tipo metafórico, com enunciados verbais. Ora, mas se Foucault defendeu a não-equivalência do dizível e do visível, e reagiu frequentemente contra uma leitura ingênua do título *As palavras e as coisas* como mera ligação ou correspondência entre o que é dito e o que é visto, esse ponto de partida parece mais do que problemático. Só faria sentido uma arqueologia das imagens enquanto imagens, não enquanto meros signos intercambiáveis das palavras, o que logo nos coloca diante da dificuldade seguinte: conceber uma imagem pura, imagem *tout court*. O interessante é que o próprio Foucault, n'*A arqueologia do saber*, mas não só aí, contorna esse impasse. Ele é capaz, em sintonia com seus escritos sobre pintura, de se esquivar da pobreza das imagens meramente ilustrativas, prisioneiras das palavras, mas sem buscar lançar propriamente uma teoria sobre imagens puras; ao contrário, Foucault rapidamente encontra nesse trajeto a forma relacional, sem ser causal, do não-discursivo. Os dois níveis não se refletem mutuamente. O que motiva o filósofo parece ser partir da não-correspondência entre ambas as formações, discursiva e não-discursiva, ainda que a própria arqueologia se desenrole, mesmo enfatizando os enunciados, necessariamente nesse espaço de articulação (e essa incontornável articulação entre visível e dizível é explorada em diversos de seus livros, com certo destaque para *Raymond Roussel* e *Isto não é um cachimbo*). Articulação aqui não significa reflexo, e esse espaço relacional não impede, no entanto, que o foco manifesto do livro de 1969 sejam “ditos e escritos”, que logo percebemos também como impuros, partes de relações que notadamente interessam a Foucault:

Elas [as relações discursivas] estão de algum modo no limite do discurso: oferecem-lhe os objetos dos quais ele pode falar, ou ainda (pois essa imagem da oferta supõe que os objetos são formados de um lado e o discurso de outro), elas determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou tais objetos, para poder abordá-

¹² Caminhos correlatos a essa exploração do não-verbal através da arqueologia de Foucault podem ser encontrados. Por exemplo, para uma tentativa de aplicação bastante sintética da descrição arqueológica dos enunciados às imagens cinematográficas, ditas verbo-visuais, Cf. GASPAR, N. R., P., 2004. Um trabalho promissor, caso ainda não tenha sido realizado, seria ainda a análise dos escritos de Deleuze sobre os tipos de imagens cinematográficas (DELEUZE, G., 1983 e 1985) à luz da arqueologia de Foucault, destacando-se assim possíveis aproximações e distanciamentos.

los, nomeá-los (...). Essas relações caracterizam não a língua que o discurso utiliza, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática (Ibidem, p. 63). – *grifos nossos*.

Vemos claramente nesse excerto que o que se destaca é o discurso enquanto prática, e o que isso implica são as condições de possibilidade dessa prática e as relações que estabelece com outras não-discursivas, ou, como aparece acima, articulações do discurso com ‘objetos’ de que ele pode falar. Ora, tais objetos não são puros, surgem nas próprias articulações entre práticas discursivas e não-discursivas como contraste entre visível e enunciável. Não há, portanto, contradição (de todo modo, não é comum encontrar Foucault paralisado diante das contradições, pelo contrário) em manter o discurso como foco da arqueologia e buscar vê-lo funcionando em sua relação com o que se designa formação não-discursiva, ainda negativamente como aponta Deleuze (1986, p.40). O não-discursivo não aparece, em princípio, como um domínio positivo ao qual se voltaria a arqueologia, mas nem por isso poderia ser excluído da prática arqueológica, sob pena d’A *arqueologia do saber* perder sua força de retroação sobre livros anteriores, como *O nascimento da clínica*, *A história da loucura* e mesmo *As palavras e as coisas*, nos quais estão inquestionavelmente em foco tanto o enunciável quanto o visível. Deleuze (1986, p. 40) detalha esse ponto, afirmando, por exemplo, sobre *A história da loucura*, que se tratava da loucura tal qual a víamos no hospital geral e da desrazão tal como a enunciávamos na medicina em seus primórdios. O estudo da articulação entre esses dois níveis seria algo destacável. Mas Deleuze afirma ainda que o não-discursivo só ganhará em *Vigiar e punir* uma forma positiva que se tornará frequente em Foucault. De nossa parte, trabalharemos adiante o visível e o enunciável principalmente a partir d’*As palavras e as coisas*, abrindo aos poucos espaço para outros encontros.

Mas se destacamos a importância da relação – ainda que não interesse a Foucault a busca de correspondência direta, causal, ou mesmo de relações de simbolização – entre o enunciável e o visível, falta-nos delimitar melhor o que seria para o filósofo uma formação não-discursiva e qual a diferença disso em relação às imagens, já que no início associamos o não-verbal a imagens. É verdade que não há grande espaço reservado a isso n’*A arqueologia do saber*, mas é verdade também que sentimos sua presença incontornável no livro. Foucault define claramente o que entende por formação não-discursiva e enfatiza, apoiando-se no seu próprio trabalho sobre o nascimento da clínica, qual sua importância para a arqueologia:

A arqueologia também faz aparecerem relações entre as formações discursivas e domínios não-discursivos (instituições, acontecimentos políticos, práticas e processos econômicos). (...) ela tenta determinar como as regras de formação de que depende [um conjunto de fatos enunciativos] – e que caracterizam a positividade a que pertence – podem estar ligadas a sistemas não-discursivos. Ela procura definir formas específicas de articulação. (...) Ela quer mostrar não como a prática política determinou o sentido e a forma do discurso médico, mas como e por que razão ela faz parte de suas condições de emergência, de inserção e de funcionamento (FOUCAULT, M., 1969, p. 212-213).

Percebemos assim que, para Foucault, a formação não-discursiva está, em princípio, mais próxima de uma prática do que de uma imagem, dependendo do que entendemos por imagem. Como antes havíamos sublinhado que o interesse do filósofo é o discurso enquanto prática, parece que somos levados agora a pensar que a arqueologia se faz então sobre as condições de emergência da prática do discurso em sua articulação com práticas não-discursivas, instituições, que não são meramente imagens se por estas entendermos algo como projeções mentais, representações internas diversas de um mundo fenomênico externo¹³. Mas, se entendermos imagens como parte de um regime de visibilidade (distribuição do visível e do invisível) que, assim como os discursos, participa efetivamente de partilhas temporais e espaciais nos sistemas de saber e de poder, é bastante plausível passarmos assim a considerar que práticas e instituições são, em grande medida, produtos e produtoras de imagens. *Vigiar e punir* é, sem dúvida, o grande expoente dessa relação entre instituição e imagens, e veremos mais adiante que as imagens, para Foucault, são importantes por sua dimensão visível, mas também, ou principalmente, por sua relação com o invisível. Voltaremos a tratar do modo como saber, poder, espaço e tempo podem ser conectados com auxílio dos escritos de Foucault. A questão que se impõe nesse momento é: o funcionamento desse regime de visibilidade é, de certo modo, análogo ao que rege as condições de aparição dos enunciados verbais? Foucault não desenvolve muito amplamente essa questão n'*A arqueologia do saber*, e precisamos avançar um pouco mais para tentar ver em que medida ela pode ganhar alguns desdobramentos.

Supomos que a não-correspondência entre uma formação discursiva e uma não-discursiva, que torna possível o estudo das articulações variáveis e históricas entre ambos os níveis, como foi o caso, pelo menos, d'*O nascimento da clínica* e d'*A história da loucura*, impede que

¹³ Não pretendemos negar a existência dessas imagens internas, porém o interesse da arqueologia não é realizar uma história das mentalidades, ou um estudo de universos psicossociais específicos.

encontremos em Foucault a captura de uma figura servindo de ilustração ao enunciado e substituindo a enunciação vista como traço. Por sinal, não é difícil percebermos agora que tampouco a figura do *traço* tinha algo de ingênuo ou de objetivo, sendo talvez menos uma mera imagem (um correspondente imagético) como poderíamos pensar, do que algo visível relacionado a uma formação não-discursiva. Seguramente o enunciado-traço ou enunciado-marca deve ter estado às voltas com práticas e instituições articuladas com uma formação discursiva específica, e não seria surpreendente se uma arqueologia do visível pudesse demonstrar ter sido essa uma instituição literária como a do romantismo oitocentista. Uma pista disso é que Foucault, discutindo o traço autoral, usa nesse contexto a expressão *génie*, cara ao romantismo (Ibidem, p. 273). Um melhor exemplo talvez esteja n’*O que é um autor?*, em que fica claro que Foucault busca esboçar uma arqueologia da função autoral. É verdade que, ao contrário do que ocorre em seus principais livros arqueológicos, nesse texto o corte temporal é mais “selvagem”. Evidentemente que seu formato abreviado, na verdade uma conferência, deve ter estimulado essa escolha, mas, de todo modo, encontramos aí a indicação de que no século XVIII e no início do XIX o discurso “literário” passa a ser dotado da função-autor, entre outras coisas por sua entrada no sistema de propriedade (DAVIDSON, A. I.; GROS, F., 2004a, pp. 290-318). Foucault evita a palavra ‘romantismo’, talvez pela mesma razão pela qual tenha, por exemplo, evitado a palavra ‘racionalismo’ em outros momentos, e frequentemente se esquivado de outras etiquetas comuns, mas é bastante plausível pensar que ele estivesse tomando esse movimento literário como uma forte referência. Essas observações, em princípio, sugerem-nos que o estudo arqueológico de um regime de visibilidades é realizável e talvez até inevitável, aparecendo em Foucault sob formas diversas, mas não ganhando um grande desenvolvimento teórico, senão apenas um parágrafo n’*A arqueologia do saber*. Isso ocorre quando Foucault está tratando de “outras arqueologias” possíveis, ao lado daquelas envolvidas com figuras epistemológicas. Mas é preciso notar que uma arqueologia do visível deve ser, na prática, extraída à força desse parágrafo indicativo, na verdade, de uma possível arqueologia da pintura, que, como veremos, o próprio Foucault realizou silenciosamente, por exemplo, n’*As palavras e as coisas*. Nosso encontro com o material Foucault-Velásquez parecerá, a partir do trecho abaixo, cada vez mais incontornável:

A análise arqueológica [da pintura] teria um outro fim: pesquisaria 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, investido em teorias e especulações, em formas de ensino e em receitas, mas também em processos, em técnicas e quase no próprio gesto do pintor. Não se trataria de mostrar que a pintura é uma certa maneira de significar ou de "dizer", que teria isto de particular: que ela dispensaria as palavras. Seria preciso mostrar que, em pelo menos uma de suas dimensões, ela é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos. Assim descrita, a pintura não é uma simples visão que se deveria, em seguida, transcrever na materialidade do espaço; não é tampouco um gesto nu cujas significações mudas e indefinidamente vazias deveriam ser liberadas por interpretações ulteriores. Ela é inteiramente atravessada – e independentemente dos conhecimentos científicos e dos temas filosóficos – pela positividade de um saber (FOUCAULT, M., 1969, pp. 262-263) – *grifos nossos*.

O excerto acima é incisivo, e simplesmente fundamental para tudo o que virá. Além da recusa de Foucault de uma exegese aplicada ao visível, está clara ainda sua atitude de submeter a pintura ao crivo da arqueologia, ou melhor, do próprio saber. Não se trata de traduzir verbalmente o “gesto nu do pintor” ou de “transcrever na materialidade do espaço” uma “simples visão”. É como se o filósofo se esquivasse nesse momento de puros gestos, puras visões, puras imagens, como dissemos antes, e, conseqüentemente, da necessidade de interpretações simbólicas, de traduções. Visível e dizível não estariam em lados opostos, ainda que mantenham sua especificidade nessa tensa relação. Está patente que Foucault espera justamente sublinhar que “em pelo menos uma de suas dimensões” a pintura “é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos”. Ora, se assim for, é evidente que ela deve mesmo estar submetida ao filtro arqueológico, ao menos nessa sua dimensão discursiva, mas o que devemos destacar nessa passagem é menos a pintura como prática discursiva do que tal prática tomando corpo em técnicas e em efeitos. Se relermos o início do excerto, perceberemos ainda que essa dimensão deve ser, para Foucault, menos uma prática discursiva *da* própria pintura do que uma prática discursiva investida *na* pintura, que teria, assim, parte de sua materialidade articulada necessariamente segundo uma dimensão discursiva. Portanto, não se trata mesmo de dispor discursivo e não-discursivo em lados opostos, que se aproximariam mediados pelos sistemas simbólicos; pelo contrário, apesar de irreduzíveis entre si como estratos do saber, o interessante é que seriam também dependentes. Ambos seriam atualizados em conjunto, mas a seu modo. É o que Foucault afirma, em contrapartida, quando diz que interessa também a outras arqueologias se elementos fundamentais da pintura, como “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”.

Em suma, vemos acima que estamos no campo relacional novamente, e nada nos autoriza a transformar tais relações em uma precisa tradução intersemiótica. Há um investimento mútuo (e talvez desigual, a julgarmos em cada caso) entre o enunciável e o visível, mas não se pode dizer que exista equivalência. A tônica dessa pequena passagem parece ser a de indicar que não há uma plena autonomia do visível. Deleuze avança, inclusive, em algumas passagens de *Foucault*, detalhamentos filosóficos complexos para definir a primazia do dizível sobre o visível na arqueologia (espontaneidade da condição da linguagem no primeiro caso como determinante contra a receptividade da luz como determinável) e, depois, mostra a mudança de Foucault a partir da noção de diagrama presente em *Vigiar e punir*¹⁴. É nessa relação desigual e necessária que a arqueologia pode encontrar seu campo de atuação – inclusive em direção às visualidades –, e vale atentarmos desde já para o fato de que, como temos insistido, Foucault submete ao menos *uma das dimensões* da pintura ao filtro arqueológico, o que, por um lado, sustenta tudo o que desenvolvemos acima sobre uma arqueologia do visível, e, por outro, abre para a seguinte questão, que começa a se nutrir desse encontro com um material Deleuze-Foucault¹⁵: que outras dimensões da pintura, implícitas no discurso de Foucault quando trata da relação entre visível e discursivo, seriam essas, e quais podem ser suas relações com o saber?

Deleuze, em *Conversações* e principalmente em *Foucault*, mostrou convincentemente, apoiando-se nos textos do próprio Foucault discutindo as formações não-discursivas a partir dos casos d’*O nascimento da clínica* e d’*A história da loucura*, que realmente nunca se tratou, nos estudos arqueológicos, de optar entre visível e enunciável, ainda que o primeiro tenha, em sua visão, aparecido de forma positiva apenas em *Vigiar e Punir* (DELEUZE, G., 1986, p. 40). Ambos sempre teriam feito parte dos escritos de Foucault. Seguindo ainda Deleuze, em raciocínio preciso, os arquivos que interessariam à arqueologia seriam propriamente os audiovisuais (Ibidem, p. 58). E Deleuze não se restringiu apenas, na defesa dessa posição, a esses dois livros do amigo, incorporando com frequência em seu argumento geral *Raymond Roussel* e

¹⁴ Cf. DELEUZE, G., 1986, pp. 41-2, 67-8 e 74-5.

¹⁵ Deleuze sugere a existência não apenas de um limiar de cientificidade relativo ao estrato do saber, mas de outros limiares, como o de estetização, algo que pode auxiliar a pensar a relação entre o visível e o saber e, quem sabe, abrir também espaço para aquilo que escapa ao saber, que está fora do saber. Cf. Ibidem, p. 58. Parece-nos que vai nessa mesma direção a conclusão de Rachida Triki sobre a análise de Foucault da pintura, que seria, “a um só tempo, arqueológica e estética” (LENAIN, T., 1997, p. 124). Seria interessante, no nosso entendimento, buscar não opor esses termos, pois certamente a arqueologia ganha com a estética e a estética com a arqueologia.

Isto não é um cachimbo, trabalhos à primeira vista muito diferentes daqueles de arqueologia do saber, pelo simples fato de que estão no centro da cena nesses escritos, respectivamente, literatura e pintura, e não a investigação, com base no que Foucault chamou arquivo, da transformação de domínios científicos.

À medida que mergulhamos no encontro com Deleuze-Foucault, percebemos que ambos não são livros isolados no percurso de Foucault, como se constituíssem um fôlego ao seu pensamento, voltando-se às artes e não mais aos problemas da verdade e do saber. Se há, no trabalho do filósofo, grande heterogeneidade, há também interferências possíveis por toda parte, conexões potenciais a serem ativadas, considerando que nosso foco mais imediato são, sobretudo, escritos dos anos 1960 e 1970. E o que o comprova é todo o desenvolvimento de Deleuze mostrando as relativamente insuspeitáveis e, no entanto, estreitas relações que se nutrem na guerra do visível e do enunciável em *Raymond Roussel* e *Isto não é um cachimbo*¹⁶, paralelas às não-correspondências entre esses níveis presentes, por exemplo, n’*O nascimento da clínica* e n’*A história da loucura*.

Entretanto, é na análise do quadro *As meninas*, de Velásquez, realizada por Foucault, que desejamos nos concentrar a seguir, iniciando uma intervenção, inclusive no sentido comumente atribuído a esse termo no campo das artes, na arqueologia do saber. Em parte, esse procedimento responde ao apenas discreto tratamento dado por Deleuze ao tema em *Foucault* e na breve resenha d’*As palavras e as coisas* intitulada “O homem, uma existência duvidosa”; em parte, ele é fruto de um encontro, puro afeto que arrasta sem deixar muitas escolhas; em parte, há ainda razões bastante metódicas: nesse breve escrito de Foucault sobre essa pintura, muitos dos elementos encontrados por Deleuze em, como já dito, *Raymond Roussel* e *Isto não é um cachimbo*, estão também condensados, outros se encontram como potenciais, e com a vantagem do lugar em que o texto está disposto, a saber, a abertura daquele que nos parece o livro mais marcante de Foucault fazendo arqueologia do saber: *As palavras e as coisas*. Veremos como esse posicionamento envolve espaço e tempo de modo bastante peculiar, envolve conexões variáveis, em suma, constitui um “material”.

Podemos considerar que é até possível ler *Raymond Russel* e *Isto não é um cachimbo*, assim como a conferência do filósofo “A pintura de Manet”¹⁷, que Deleuze não deve ter

¹⁶ No caso desse livro, é particularmente interessante acompanhar a correspondência entre Foucault e René Magritte.

¹⁷ Considerando que o manuscrito de Foucault sobre Manet ao qual Deleuze se refere algumas vezes foi perdido, essa conferência talvez seja o único material restante acerca desse tema. O livro se chamaria *Le noir et la couleur*. “A

acessado, esquecendo-nos um pouco do projeto arqueológico. Mas, no caso d'*As palavras e as coisas*, é difícil tomarmos a análise sobre Velásquez independentemente da arqueologia do saber na qual ela funciona e para a qual ela também multiplica questões. Tendo isso em vista, talvez aquele certo incômodo que *A arqueologia do saber* por vezes provoca quando coloca o visível nas margens de seu projeto principal seja substituído pela certeza, afirmada por Deleuze, de sua onipresença, mesmo que em alguns momentos quase silenciosa. Para além dessa constatação de que o visível é parte fundamental da arqueologia, pretendemos com isso avançar algumas análises sobre o uso feito por Foucault da pintura em seu projeto dos anos 1960, que de antemão nos parece mais rico e complexo do que pode fazer supor *A arqueologia do saber*, que, como vimos, explora a pressuposição recíproca e a irreducibilidade de visível e dizível próprios a um dado regime de saber, regime que, no entanto, é prioritariamente referido em termos discursivos. Para isso, interessam-nos, além de uma arqueologia da pintura centrada na dimensão dos discursos que a investem, as relações de outras de suas dimensões, implícitas no discurso de Foucault, com o saber – interessa-nos, formulando de uma outra maneira, a pintura na arqueologia, inclusive com seu potencial de explosão dos limiares do saber e de exposição do que pode haver no “avesso” da própria arqueologia. Isso tudo, ainda que pareça muito distante à primeira vista, é condição para retornarmos posteriormente à nossa espreita inicial sobre o futuro do humano.

Partindo, então, para a análise d'*As meninas*, algo salta aos olhos literalmente nesse empreendimento de Foucault que, no entanto, ao leitor desprevenido, pode passar como mera ilustração espirituosa do que virá: ela se apoia na *linha* como elemento que se projeta do quadro de Velásquez e atravessa, a partir da indeterminável zona de vizinhança e conflito entre o verbal e o visível, todo o livro. O espaço que essa linha demarca não habita apenas o quadro e o seu entorno, mas o próprio texto em seus diferentes momentos (atestando a relação entre elementos pictóricos e práticas discursivas), e nesse caso não se trata de pensar esse espaço como metáfora ou alegoria relativa ao que está sendo dito. Mesmo não fazendo uma arqueologia autoproclamada do visível na pintura, o filósofo a dispõe em local privilegiado, pois além de estar n'*As palavras e as coisas*, que flerta com a epistemologia das ciências e a renova amplamente, o quadro abre esse livro, seguindo um prefácio que se volta à literatura, inscrevendo uma linha de fuga sobre a qual a

pintura de Manet”, em sua última versão proferida por Foucault no ano de 1971 na Tunísia, além de um conjunto de artigos comentando o texto, pode ser acessada em SAISON, M. (dir.), 2004. Propusemos, em nossos anexos, uma tradução da transcrição do texto para o português.

narrativa da formação clássica é remetida (nisso vemos Foucault, de certo modo, mostrando como uma prática discursiva investe a pintura), e sobre a qual a narrativa da formação moderna se articula discreta, mas muito intensamente (desenvolveremos, na sequência, que tipo de articulação pode ser essa). É certo que o encontro de Foucault com *As meninas* multiplica fios que podem ser amarrados a outros de seus escritos¹⁸, o que nos indica quão frágeis podem ser os limites de algo que costumamos – evocando uma imagem de algo acabado – chamar de *livro*. Essa remissão e essa articulação que se estabelecem entre o texto d’*As palavras e as coisas* e o visível que se projeta do quadro não indicam, no entanto, equivalência entre visível e enunciável de determinada formação histórica ou *épistémè*, a palavra que Foucault elegeu naquele momento por estarem no foco de sua arqueologia as condições de transformação de certos domínios marcados por gradientes de cientificidade. Ainda que graus de correspondência possam até se insinuar, eles são contingentes, o visível tem seu modo de atualização, e veremos como o próprio Foucault mostrará, sem dizê-lo, n’*As palavras e as coisas*, que além daquela dimensão em que a pintura está sob o filtro do saber de determinada época (investida, em sua materialidade, por práticas discursivas), há outras em que isso não parece sequer tão evidente: confrontar essas dimensões com a prática arqueológica, interferindo nessa prática¹⁹, parece-nos ainda mais interessante do que submeter inteiramente a pintura à positividade de um saber, o que, de todo modo, já é um gigantesco avanço diante simplesmente de hipostasiarmos a autoria e a simplória autonomia nas artes.

Começamos a perceber que essas outras dimensões da pintura, não como prática discursiva tomando corpo em técnicas e em efeitos, aparecem n’*As palavras e as coisas*, uma vez que ao visível d’*As meninas* (que, na verdade, Foucault entende como jogo do visível e do invisível) podem se voltar *ao mesmo tempo* enunciados e olhares de formações epistêmicas diferentes. Isso, em princípio, seria um tanto quanto paradoxal no projeto arqueológico, voltado à historicidade das coisas, não recebessem a pintura e a literatura, em Foucault, o sutil, mas muito relevante, estatuto de verdadeiros divisores d’água “epistêmicos”²⁰ – lugares de passagem,

¹⁸ Na conferência já mencionada “A pintura de Manet” há, como lembra Claude Imbert, certo prolongamento das análises sobre *As meninas* presentes n’*As palavras e as coisas*. Cf. SAISON, M. (dir.), 2004, p. 152.

¹⁹ Sobre as condições de realização da própria arqueologia, ou seja, sobre o fato de ser ela também uma prática discursiva, Foucault dedica inúmeras passagens. Vale acompanhar, sobretudo, a interessante conclusão d’*A arqueologia do saber* que lida com a voz do arqueólogo na arqueologia. Cf. FOUCAULT, M., 1969, pp. 259-275.

²⁰ Esse ponto é muito relevante, pois nos parece que o estatuto diferencial das artes no projeto de arqueologia do saber depende também de uma arqueologia das próprias artes, o que pode tornar pintura e literatura, por exemplo,

travessia, sem dúvida, mas também de encontro necessário. É como se o quadro apresentasse, no seu encontro com a linguagem de Foucault, não apenas uma figura clássica – visto que, em grande medida, as técnicas e os efeitos da pintura de Velásquez são mesmo bastante clássicos – investida pelo saber discursivo clássico, cujas condições de aparição é um dos objetivos de investigação d’*As palavras e as coisas*, mas sofresse e reunisse também as transformações nas condições de visibilidade da própria passagem entre as formações históricas que mais parecem interessar ao filósofo, a clássica e a moderna. Tal figura, no entanto, não forma emblema, não paira sobre as coisas como um símbolo – entendido aqui, de modo operatório, como imagem ou signo a ser preenchido a *posteriori* por significações. Sabendo do desgaste da ilustração, o filósofo utiliza uma linguagem nuançada, “cinzenta, anônima” (FOUCAULT, M., 1966, p. 25), de forma que a colocação da pintura no ponto preciso, mas ainda desconhecido ao leitor, de inflexão entre duas formações²¹, é tão mais bela e visível quanto é quase silenciosa enquanto se move, audível apenas a *posteriori*, quando Foucault volta a tratar, no capítulo IX, d’*As meninas*, e o ruído dos encaixes e desencaixes entre palavras e coisas aumenta – um funcionamento portanto circunstancial desse material-Velásquez substitui assim qualquer apelo ao universal, qualquer interpretação ou exegese definitiva. Isso, no entanto, não arrefece esse encontro, e sim o amplifica e o singulariza. A pintura simplesmente *funciona* dentro da arqueologia e a arqueologia dentro da pintura, o que não significa que questões sobre esse entrelaçamento deixem de se multiplicar. De todo modo, diferentemente da impressão que, por vezes, pode causar *A arqueologia do saber*, o visível dificilmente poderia ser considerado secundário nos trabalhos de Foucault do período. Mas como isso ocorre na imagem e como se dá então a relação entre visível e enunciável, considerando diretamente a análise d’*As meninas* e o projeto d’*As palavras e as coisas*?

A tarefa de abrir um livro sobre arqueologia dos condicionantes dos discursos científicos sobre a vida, o trabalho e a linguagem entre os séculos XVI e XX com um quadro²² parece trivial apenas se nos contentarmos com um uso ilustrativo desse material. Entretanto, estamos convencidos de que Foucault não optou por um uso desse tipo, e sua posição de tentar deixar a

domínios análogos, mas bastante diferenciados de investigação e, conseqüentemente, sua entrada na arqueologia do saber pode ser também, em certa medida, particular.

²¹ Há quem, de modo original, veja a Renascença e o Classicismo nesse ponto de inflexão, e não o clássico e o moderno. Trataremos da diversidade de visões que comentadores de Foucault têm mobilizado sobre isso.

²² Prática comum nos livros de Foucault dos anos 1960, como destaca Stefano Catucci. Cf. ARTIERES, P. (dir.), 2004, p. 128.

própria pintura “acender suas luzes” o coloca em uma situação nova. A irreducibilidade que caracteriza visível e dizível nesse lugar de onde ainda pensamos para Foucault, o moderno, faz com que a busca por correlações entre imagens e palavras fique subsumida diante de algo diferente. Ainda que essas correlações possam se multiplicar com algum investimento, o que também indica que costumam transbordar de um determinado campo histórico do saber, elas são, na verdade, a “poeira levantada pelo combate”, como diria Deleuze, sendo fundamental um movimento anterior responsável pelos arranjos atuais e virtuais entre visível e dizível. A efetiva participação, a partilha e mesmo a disputa que ocorre em um espaço-tempo dado, no qual pintura e enunciados se relacionam, sendo tão irreducíveis quanto inseparáveis, é uma atualização de relações de força. De forma que tais arranjos não são armações rígidas entre, se quisermos, palavras e coisas, e, por isso, como dissemos antes, não formam emblemas, ao menos não duradouros. Só o são ao observador cativo em relação à determinada velocidade de observação. Deleuze indica que Foucault, em *Vigiar e punir*, acessa de modo mais direto esse campo de forças, atribuindo-lhe o nome de diagrama. Mas, percebemos que n’*As palavras e as coisas* já se tratava, em termos nietzscheanos, de pensar as relações de força, ainda que aparecessem no primeiro plano do projeto as concretizações marcantes sobre os domínios da vida, do trabalho e da linguagem nos diferentes regimes de saber. Talvez a forte ênfase, em termos kantianos, sobre as condições de possibilidade²³ típicas de dada *épistémè* ainda bloqueasse a formulação de uma noção como a de diagrama de forças.

Nossa intenção a seguir é, através do excerto em que Deleuze trata do diagrama de Foucault, começar a abrir condições para fazer aos poucos, ao longo de nosso encontro com o material Foucault-Velásquez, retroagir sobre o projeto d’*As palavras e as coisas* o funcionamento diagramático,

... isto é, um “funcionamento abstraído de qualquer obstáculo ou atrito... e que se deve destacar de qualquer uso específico”. *O diagrama* não é mais o arquivo, auditivo ou visual, é o mapa, a cartografia, co-extensiva a todo o campo social. É uma máquina abstrata. Definindo-se por funções e matérias informes, ela ignora toda distinção de forma entre um conteúdo e uma expressão, entre uma formação discursiva e uma

²³ Deleuze, tratando desse ponto, afirma: “Ao invés de um estudo histórico das opiniões (ponto de vista que rege ainda a concepção tradicional de história da filosofia), desenha-se um estudo sincrônico do saber e de suas condições: não condições que o tornam possível em geral, mas que o tornam real e o determinam em um dado momento” (ARTIÈRES et al., 2009, p. 70). Em *Foucault*, Deleuze desenvolve argumentação similar, remetida justamente ao “neo-kantismo” de Foucault. Cf. DELEUZE, G., 1986, p. 67.

formação não-discursiva. É uma máquina quase muda e cega, ainda que seja ela que faça ver e que faça falar. Se há muitas funções e mesmo matérias diagramáticas, é porque todo diagrama é uma multiplicidade espaço-temporal (DELEUZE, G., 1986, p. 42).

Com o diagrama de forças em mente, vamos participar da análise de Foucault d'*As meninas*. É verdade que expressões como “talvez”, “como se” e “amaríamos” não estão ausentes “n’As acompanhantes”, título do capítulo em que o filósofo trata da pintura de Velásquez, mas, ao mesmo tempo, essa linguagem que não pode afirmar tampouco nos transmite a impressão de algo de intensidade mediana. Sabemos do valor, para Foucault, de fazer funcionar uma verdade dentro de uma ficção, e este pode ser precisamente o caso aqui. É “como se”, usando a mesma fórmula de Foucault, o contato do filósofo com *As meninas* fosse suficientemente forte e intenso que acabasse por marcar o próprio projeto arqueológico d'*As palavras e as coisas*. O quadro, não sendo visto como mero emblema do corte epistêmico entre as formações clássica e moderna – assim como também não o é a literatura para Foucault –, entra em um outro funcionamento, muito mais complexo do que qualquer investimento simbólico pode fazer supor. Posicionado de forma que possa se projetar como imagem em articulação com o texto, como imagem investida pelos enunciados, mas também, em uma de suas dimensões, e certamente a mais interessante delas, como imagem que vem antes do tempo, já contrastando com alguns enunciados e anunciando um espaço novo que se abre, o quadro escapa ao alegórico típico. Como alegoria (figura clássica), costumamos pensar que ele estaria no lugar de outra coisa, expressando-a indiretamente, de forma imagética, ao passo que *As meninas* acabam por dividir efetivamente os mesmos espaços e tempos em que os enunciados clássicos se instalam, e, como veremos, ainda abrem para outros, seja quando Foucault recorre verbalmente à pintura outras vezes, seja quando apenas uma linha dela se lança, ligando e recortando planos no tempo. Isso nos obriga a tentar ver melhor como essa linha que sai do quadro se projeta quase em silêncio sobre o texto e como o texto volta ao quadro, ou seja, a finalmente retomar agora nossa questão: “como isso ocorre na imagem e como se dá então a relação entre visível e enunciável considerando diretamente a análise d'*As meninas* e o projeto d'*As palavras e as coisas*?” Em outros termos, aos poucos teremos de lidar com a questão: que forças são atualizadas na pintura, e quais estariam em estado virtual, ativadas por Foucault como anúncio de algo por vir e em contraste com o tempo de Velásquez? Desenvolver esse tema constituirá um experimento intenso de tentativa de acessar

diagramas de forças, procedimento a nosso ver indispensável para pensar o problema do futuro do humano.

Olhando, com Foucault, para a tela, em primeiro lugar, que linha é essa que sai da pintura e para onde ela vai? O filósofo nos indica que:

Dos olhos do pintor àquilo que ele olha, uma linha imperiosa está traçada que nós, que olhamos, não temos como evitar: ela atravessa o quadro real e alcança, à frente de sua superfície, esse lugar de onde nós vemos o pintor que nos observa; esse pontilhado infalivelmente nos atinge e nos liga à representação do quadro. (...) O pintor dirige seus olhos a nós na medida em que nos encontramos no lugar de seu modelo. (...) nesse lugar preciso, mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. Nenhum olhar é estável, ou antes, na fenda neutra do olhar que transpassa a tela na perpendicular, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito (FOUCAULT, M., 1966, pp. 20-21).

É essa linha do olhar que viabiliza o grande artifício de Velásquez apontado por Foucault. Tal artifício é geométrico e formal, se considerarmos aqui tais termos também efetivamente ligados ao espaço, e não apenas abstrações ou representações dele, o que tampouco deixam de ser, dependendo das relações em que podem aparecer. Trata-se de um duplo registro que não deixa de considerar a forma (linha, nesse caso) como modelo de algo e, simultaneamente, como elemento real no espaço e no tempo. O quadro representa a representação clássica. Na cena, representa-se o que se passa durante a transformação do rei em pintura²⁴. De forma que o quadro real (lembrando que há uma tela representada na pintura) é o reverso de um retrato tradicional, é a representação sendo representada, ou, em linguagem de hoje, a figuração dos bastidores da cena. Representar a representação de dentro reduplicando-a, por assim dizer, lançando mão de seus próprios artifícios pictóricos, como o uso naturalista da perspectiva (que forma, ao mesmo tempo, um espaço concreto e abstrato), parece, à primeira vista, constituir o ápice do próprio Classicismo, tal como Foucault o considerava²⁵. E o é de fato. Pleno virtuosismo na imagem. Entretanto, o movimento rotativo d'*As meninas* dificulta uma apreensão simplista, pois o tema (*sujet classique*) aparece de modo incomum para o período, antecipando um tremor que afetará a

²⁴ Veremos como essa tese, talvez a mais recorrente acerca d'*As meninas* e da qual Foucault compartilha, sofreu críticas recentes. Mais à frente iremos nos concentrar nas consequências dessas críticas.

²⁵ O item IV do capítulo III d'*As palavras e as coisas*, intitulado "A representação reduplicada", detalha a relação entre Classicismo e representação. Cf., sobretudo: Idem, 1966, p. 78.

constância dos gêneros. Os soberanos surgem somente como reflexo, figuras mal delimitadas que aparecem apenas no espelho²⁶ ao fundo da sala, em posição mais ou menos central na pintura. O que vemos mais imediatamente são o pintor trabalhando e um grupo de pessoas em torno da pequena princesa Margarida Teresa. Ora, é nisso, nessa engenhosa inversão de verso e reverso, procedimento que Foucault depois irá explorar de modo diferente em sua conferência “A pintura de Manet”, que reside todo o artifício d’*As meninas*: colocando os nobres à frente do quadro real, os quais vemos apenas pelo reflexo ao fundo, Velásquez, representado à esquerda da tela, deixa que coincida aquele posicionamento, visível apenas indiretamente, ao do espectador real de seu quadro (real, sem ser atual, pois bloqueado no Classicismo em favor do olhar soberano, como sugere Foucault), e ao de si mesmo enquanto realmente pinta, espaço marcado geometricamente pela linha de visão do pintor representado e daqueles que, também representados, olham a cena. Por isso diz Foucault que nos encontramos, como observadores modernos do quadro, no lugar do modelo, o rei e a rainha, temas por *excelência*, em todos os sentidos, do Classicismo, e aí aparentemente sofrendo o revés da representação como ausência ou mero reflexo que reforça tal lacuna, tal exterioridade em relação à cena mais imediatamente visível.

Mas ligar o artifício da inversão de verso e reverso do quadro a um revés da representação clássica exige algum cuidado diante do breve, mas complexo, material deixado por Foucault sobre o tema. Seria muito fácil tomar o quadro como mero símbolo da passagem do clássico ao moderno, espreitando-o e vendo, nessa crise da representação, a emergência de pintor e espectador. Mas a lacuna que indicaria esse revés é, para o filósofo, mais efeito de um discurso que “laboriosamente decompõe o quadro”²⁷ do que da própria pintura, que, representando a atenção do pintor e o respeito dos personagens, mostra que está *realmente* habitada (Ibidem, pp. 318-319). Signos, olhares, formas, incluindo o verso da grande tela representada em que a representação dos soberanos deve estar em curso, indicam a representação clássica se representando em ato. Ao mesmo tempo, o quadro funciona também como a figura do Classicismo que ordena os seres e as coisas em sua representação que se representa – ou seja, é uma moldura que delimita um espaço e um tempo que poderíamos até chamar de espaço-tempo da ontologia clássica, na medida em que é essa borda que permite a existência e a disposição de

²⁶ Foucault trata do uso diferente do espelho n’*As meninas* em relação à pintura holandesa (Ibidem, p. 23). Um exemplo muito conhecido de reduplicação do visível da cena, e não de indicação do invisível, pode ser visto no quadro *O casal Arnolfini*, de Jan Van Eyck.

²⁷ Foucault lança essa indicação no único trecho, entre as páginas 318 e 323 d’*As palavras e as coisas*, em que ele volta ao quadro de Velásquez após sua análise inicial.

determinados “seres e objetos” em seu interior. Evidentemente que esse modo de existência indicado é aqui entendido como visibilidade, parte integrante, mas não suficiente, do saber sobre seres e coisas. Mas o mesmo pode ser dito da ciência, que costuma se alojar entre o visível e o dizível. Ela é também parte integrante, mas não suficiente, do saber sobre seres e coisas.

Não é à toa que a palavra ‘quadro’ tenha tamanha importância na descrição do filósofo da era clássica: o quadro como o espaço-tempo²⁸ aberto pela representação, ou melhor, nas palavras de Foucault, “representação em quadro” (Ibidem, p. 319). De fato, é do mesmo quadro que estamos tratando no caso da figura clássica do saber e da pintura do século XVII, ambos dotados do poder da representação ou por ele limitados. Talvez, não por acaso, o quadro de Velásquez tivesse inicialmente sido chamado de *A família de Felipe IV*, rei da Espanha na época, título mais ortodoxo do que *As meninas*. Como enfatiza Foucault, todas as personagens representadas estão na sala daquele modo porque diante deles estão rei e rainha. Esse espetáculo externo está prescrito por todas as linhas da composição interna do quadro, e, ao mesmo tempo, condiciona-as (Ibidem, p. 29). Há, se quisermos dizer de outro modo, uma geometria (de novo, envolvendo espaços abstratos/representados e concretos) de corpos que respeita a hierarquia ou a ordenação daquela formação social, algo que acaba se estendendo do pintor ao cão, “que não olha e nem se move, porque ele, com seus grandes relevos e a luz que brinca em seus pêlos sedosos, não é feito senão para ser um objeto a se olhar” (Ibidem, p.29)²⁹. Isso exemplifica o modo de operar do quadro clássico em relação à disposição de seres e coisas, um dos grandes temas d’*As palavras e as coisas*. Lembrando-nos d’*A arqueologia do saber* no que tange à relação entre pintura e saber, poderíamos ainda dizer que há sobreposição das bordas da era clássica e da pintura clássica, e seria como se colocássemos o quadro de Velásquez sobre aquele do saber clássico e vice-versa, de forma que um quadro sempre estaria dentro de outro, ou, dito ainda de outra maneira, a arqueologia (o saber) estaria na pintura e a pintura na arqueologia (no saber). Mas existe, como veremos a seguir, um diferencial nesse de Velásquez diante do quadro do saber clássico, ou, ao menos, parece ser justamente através da pintura, tomada não como metáfora, mas

²⁸ N’*As palavras e as coisas* é possível sentir certo destaque ao espaço em relação ao tempo no que se refere à *épistémè* ou ao saber. Entretanto, olhando esse ponto mais de perto, o privilégio do espaço ocorre sobretudo na *épistémè* clássica e, no caso do moderno, o tempo já aparece com grande importância, prioritariamente relacionado à história e à finitude, como ainda desenvolveremos.

²⁹ Pierre Somville escreve um artigo chamado “Retrato de grupo com um cão” tratando justamente desse tema. Cf. ARTIÈRES et al., 2009, pp. 153-161.

antecipadamente como objeto real, que podemos conhecer melhor as características de transformação do terreno do clássico.

Dissemos do revés da representação pela representação de uma ausência ou de um reflexo, mas vimos, na sequência, que isso aparece em Foucault simultaneamente à sua defesa de que *As meninas*, com efeito, funcionam como o *quadro* da representação clássica. Não podemos negar que o que vemos aí figurada é a representação se representando, algo que o filósofo identifica também no modo de operar do romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, capturado pelas supostas verdades da representação na passagem da Renascença ao Classicismo e deixando para trás, com isso, o mundo da similitude, da delirante semelhança sem leis (Ibidem, pp. 222-223). Somos motivados a dizer, diante do uso que Foucault faz d'*As meninas*, que o tempo de Velásquez é outro, independentemente *del siglo XVII* e do barroco espanhol que parecem de algum modo o unir a Cervantes. Foucault, de qualquer maneira, não é nada afeito às etiquetas de época.

Se haveria, então, alguma passagem surgindo em Velásquez, seria a do clássico ao moderno, como já indicamos em diversos momentos alimentados pelo texto d'*As palavras e as coisas*, mas parece que o revés da representação pela representação de uma ausência ou de um reflexo é menos algo que rompe o quadro clássico do que algo que cresce a partir dele. Em Foucault, é como se uma camada de fora da pintura, mas dela totalmente dependente, emergisse necessariamente nos interstícios da própria figuração da representação da representação clássica, dando uma espessura que ao poucos se tornará problemática diante daquilo que antes parecia repousar na tranquilidade de uma superfície. Os soberanos, colocados fora do quadro, não provocam por si só, em sua ausência ou frágil presença, um questionamento da representação (clássica), pois vimos como o visível da cena depende, inclusive formalmente, dessa relação preservada com o *sujet classique*. Essa leitura é uma facilidade a que Foucault não se rende, e dizer da saída de cena dos soberanos em relação à crise da representação seria ficar no campo das consequências e dos reflexos, e não das condições de ocorrência dos acontecimentos – algo que não interessa à arqueologia do saber, nem tampouco a uma tentativa de acesso a diagramas de força revolvendo não apenas o solo das *épistémès*, mas a própria arqueologia. O que esse transporte dos nobres ajuda a indicar, e que parece chamar a atenção de Foucault, é o funcionamento de um espaço que é o espaço próprio à representação, o próprio espaço da representação. São os olhares acumulados nesse verdadeiro lugar à frente do quadro, preciso e

indiferente, que diferenciarão dois movimentos: no primeiro deles, trata-se da “pura representação de um vazio essencial” (Ibidem, p. 319), terreno do clássico em que a representação se representa; no segundo, trata-se de um reportar a “um olhar de carne todo o espaço da representação” (Ibidem, p. 223), terreno que abre o espaço em que se instalará o moderno.

No primeiro caso, esse vazio, ao contrário do que é possível supor, não é o causado pela ausência das figuras soberanas, mas pelo que essa ausência ajuda a indicar segundo um jogo mais complexo de interrelações. O transporte de rei e rainha para frente do quadro auxilia a apontar a invisibilidade anterior de pintor e espectador, congelados nesse espaço enquanto aos nobres fosse garantida uma irrestrita presença direta na cena. É, portanto, somente quando os soberanos são lançados no espaço à frente do quadro que esse vazio essencial se mostra, pois o sistema todo se põe a rodar, adquirindo uma nova propriedade que não exclui a possibilidade de volta à posição anterior desse eixo rotativo, o que, por sua vez, tampouco significa que esta última possa apagar o que o movimento de rotação causa uma vez lançado³⁰. É quando a mútua dependência entre visível e invisível se revela, fazendo com que o *espaço real* à frente do quadro, antes ocupado de modo imperceptível por pintor e espectador, torne-se também o espaço-foco da representação, definido pela alocação do *sujet classique* e por todo o plano formal interno ao quadro que o indicam, das posições dos corpos às linhas do olhar representadas – com destaque para o olhar de Velásquez que sai da tela. Foucault, fazendo isso, aos poucos passa por cima da comum oposição entre o real e o representado, e, reconectando esses polos, condiciona-os a atuar juntos (lembremo-nos que lhe interessa fazer funcionar uma verdade dentro de uma ficção), o que trará consequências à sua avaliação sobre as formações históricas. Tratando ainda do Classicismo e da “pura representação de um vazio essencial”, o filósofo afirma:

Essa lacuna deve-se à ausência do rei – ausência que é um artifício do pintor. Mas esse artifício recobre e designa um lugar vago que é imediato: aquele do pintor e do espectador quando olham ou compõem o quadro. É que talvez, nesse quadro, como em toda representação de que ele é, por assim dizer, a essência manifesta, a invisibilidade profunda do que se vê é solidária com a invisibilidade daquele que vê – apesar dos

³⁰ Veremos adiante como é o diagrama, anunciado mais tarde por Foucault, que também possibilita esse acúmulo de espaços e tempos. A rotação é, no entanto, apenas uma possibilidade “inscrita” no diagrama, e veremos como Foucault, “n’A pintura de Manet”, passa a outras possibilidades, sendo talvez o Material Deleuze-Bacon o ápice desse acesso ao diagrama de forças a partir da pintura.

espelhos, reflexos, imitações, retratos. (...) Na profundidade que atravessa a tela, que a escava ficticiamente e a projeta à frente dela própria, não é possível que a pura felicidade da imagem ofereça alguma vez, em plena luz, o mestre que representa e o soberano representado (Ibidem p. 31).

Portanto, nesse sistema giratório o espaço da representação e o espaço real coincidem e se validam mutuamente em ambos os lados desse verdadeiro mecanismo ou dispositivo, ou seja, quem está no quadro passa a poder olhar e quem está à frente dele passa a ser também modelo, do mesmo modo que é preservada a possibilidade da relação mais tradicional do modelo no quadro e do observador à sua frente. O interessante é que Foucault, mostrando que o espaço real à frente do quadro pode ser representado, é levado também a concluir que, no moderno, o próprio espaço plano da representação clássica é também real, ou seja, que o quadro é, antes de mais nada, um objeto no espaço real³¹, o que equivale ao segundo caso ou movimento que mencionamos, de que o moderno passa a reportar a “um olhar de carne todo o espaço da representação”.

Isso posto, compreendemos melhor que não se trata, nesse funcionamento arqueológico d'*As meninas*, de ilustrar a passagem do clássico ao moderno através da mera substituição de soberanos por pintor e espectador na cena da representação. A própria representação muda não somente por meio de uma revolução nos gêneros, nos temas, que é uma atualização das mutações, mas é de espaço e tempo que se trata, de condições a essas mudanças, de relações de forças. Se *As meninas* estão colocadas no encontro com Foucault no lugar de inflexão entre as duas formações, é porque, na nova espessura desse quadro, está anunciado que o terreno do saber será logo deslocado. O artifício do giro do quadro pode ser ele próprio, se lembrarmos d'*Arqueologia do saber*, parte dessa nova configuração do solo do saber que se esboça, mas indica também uma outra condição de possibilidade ao visível sendo somada ao quadro clássico entendido como manifestação visual de dimensões discursivas aí investidas, situação em que o quadro de Velásquez e o quadro clássico do saber estão sobrepostos na arqueologia e com seus funcionamentos coincidindo. Para romper o quadro clássico é necessário que ele, antes de mais nada, seja movido. O rompimento não o destrói totalmente, mas o reordena, e são as condições de possibilidade (ou, se fizermos, como temos buscado, retroagir o diagrama sobre *As palavras e as coisas*, o acesso a novas relações de força) dessa reordenação que Foucault indica com

³¹ N'*As palavras e as coisas*, isso ainda aparece de modo sutil (Ibidem p. 319). “N'A pintura de Manet”, essa ideia toma a cena principal do texto de Foucault, o que é bastante compreensível tendo em vista que já se trata aí do século XIX.

Velásquez. O pintor gira a tela. Com o espectador e o modelo podendo inverter seu papel ao infinito (Ibidem, pp. 20-21), a invisibilidade não será mais condição necessária àquele que olha, e isso é possível graças a um movimento inicial de giro no espaço que, como não pode deixar de ser quando se trata de movimento, insere o tempo naquilo que parecia congelado, eterno, e “rende” uma dimensão virtual d’*As meninas*:

(...) no movimento profundo de uma tal mutação arqueológica, o homem aparece com sua posição ambígua de objeto para um saber e de sujeito que conhece: soberano submisso, espectador olhado, ele surge aí, nesse lugar do Rei, que lhe designavam antecipadamente *As meninas*, mas de onde durante muito tempo sua presença real fora excluída. Como se, nesse espaço vacante rumo ao qual estava voltado todo o quadro de Velásquez, mas que, no entanto, ele só refletia pelo acaso de um espelho e como que por delito, todas as figuras das quais supúnhamos a alternância, a exclusão recíproca, o entrelaçamento e a oscilação (o modelo, o pintor, o rei, o espectador) cessassem repentinamente sua dança imperceptível, fixassem-se em uma figura plena, e exigissem que fosse enfim reportado a um olhar de carne todo o espaço da representação (Ibidem p. 323).

Vemos que se trata de essa situação especial da pintura (também da literatura e da filosofia nietzscheana) de, em certa medida, desrespeitar os tempos da história, submeter-se ao filtro do saber e, ao mesmo tempo, passar por cima dele, algo que Foucault nega aos três domínios fundamentais a partir dos quais ele espera descrever a ação de um sistema de positivities sobre a figura moderna do homem, a saber: vida, trabalho e linguagem (excluindo-se a linguagem explorada pela literatura moderna, que escaparia da *épistémè* da qual nasce). Há uma rigorosa tentativa do filósofo de mostrar que não há camadas sobrepostas nesses domínios, e o estudo da superfície das coisas e dos discursos (formas) constitui a meta da arqueologia, mas nesse movimento a abertura de espaços tem primazia sobre a formação dos discursos, o que torna as passagens entre *épistémès* muito interessantes na medida em que elas levam o método arqueológico, de certo modo, ao seu limite, expondo o seu poderoso avesso, de certo modo acumulando camadas espaço-temporais. Ora, Foucault não se cansa de usar a construção *il n’y a pas et il ne peut y avoir...*, ou seja, não há e não pode haver evolucionismo no pensamento clássico, não há e não pode haver a forma-Homem na Renascença, não há e não pode haver a exegese Renascentista funcionando no moderno. Mas há essas zonas cinzentas de passagem entre *épistémès*, que Foucault acessa pelas artes principalmente, o que nos coloca ainda mais viva a

questão da ligação entre elas e a arqueologia, entre forma e devir, devir de formas e o informe que o possibilita nas atualizações.

2. O círculo e a serpente

Vimos, até agora, Foucault voltando ao quadro *As meninas*, quando percebemos o acúmulo do clássico e do moderno manifesto na transformação dos olhares e na abertura de espaços, mas dizíamos também que havia algo como a linha de Velásquez se projetando como imagem sobre o texto. O que queríamos dizer com isso? Bom, para Foucault a arqueologia não se parece em nada com uma história das ideias, antes com a investigação do espaço (e do tempo) em que elas se tornam possíveis ou até inevitáveis, de modo que não parece estranho que o filósofo atento a isso se autodenomine cartógrafo. E é nesse movimento de mapeamento que vemos melhor como uma espécie de sombra do quadro de Velásquez acaba acompanhando algumas descrições de Foucault, circunscritas do século XVI a algo por vir. Confirmando que não é com ideias ou pessoas que se preocupa a arqueologia, mas com o desfiar de espaços³² e figuras, vemos Foucault afirmando:

O centro do saber, nos séculos XVII e XVIII, é o *quadro*. Quanto aos grandes debates que ocuparam a opinião, alojam-se bem naturalmente nas dobras dessa organização. (...) depois de ter dispersado o círculo indefinido dos signos e das semelhanças, e antes de organizar as séries da causalidade e da história, a *épistémè* da cultura ocidental abriu um espaço em quadro que ela não parou de percorrer desde as formas calculáveis da ordem até a análise das representações as mais complexas. (...) Os conhecimentos atravessaram de ponta a ponta um “espaço de saber” que tinha sido disposto de uma só vez, no século XVII, e que só devia ser encerrado cento e cinquenta anos mais tarde (Ibidem, p. 89) – *grifos no original*.

Círculo, quadro, dobras, séries, estamos indubitavelmente acompanhando uma cartografia de *espaços* e, seguindo Blanchot, dos vazios de que eles parecem depender. E se a Renascença não estaria ao alcance das dimensões ou camadas do quadro de Velásquez (apesar da existência de posições diferentes sobre isso, como veremos), e parece ser sobretudo *Dom Quixote* que ocupa

³² Comentando *A história da loucura*, de Foucault, Maurice Blanchot afirma: “...antes dos loucos, há os leprosos, e é nos espaços – espaços ao mesmo tempo *materiais e espirituais* – deixados vazios pelos leprosos desaparecidos que se dispõem os abrigos de outros excluídos...” (BLANCHOT, M., 1986, pp. 13 – 14). – *grifos nossos*.

esse lugar, nem por isso Foucault nos priva de uma “leitura espacial” do período que antecede a representação clássica. A figura de um círculo enigmático que mistura figuras do mundo, marcas e signos em um jogo de semelhanças fechado em si mesmo (Ibidem, p.49) torna, no século XVI, possível o trabalho de naturalistas como Ulisse Aldrovandi, e não deve ser mera casualidade que Foucault cite justamente seus escritos sobre as serpentes para tratar da Renascença! Lemos essa passagem como se a própria forma serpente, e o que a ela se liga, informasse Aldrovandi, cuja descrição acaba também se redobrando sobre si mesma e arrastando consigo aspectos inconciliáveis no pensamento clássico, como os anatómicos e fabulescos, ou, dito de modo diverso e em uma dicotomia simplista que agrada nossos ouvidos, os naturais e mitológicos, que surgem no texto do naturalista, segundo Foucault, totalmente entremeados (Ibidem, p. 54). Visível e dizível, na Renascença, não haviam sofrido ainda a separação³³ que lhes impusera a representação, dotando a linguagem da função de duplicação. Havia, no entendimento de Foucault, um *ser da linguagem* no século XVI que a tornava, por assim dizer, uma coisa do mundo entre outras, e não exatamente parte de um sistema semiótico de dupla articulação, envolvendo a ligação de um significante e de um significado³⁴. Sem dúvida estamos aqui mais no terreno das ontologias do que no da linguística ou da semiótica. Talvez por isso também as figuras espaciais das escritas dos povos chamem a atenção do filósofo, que destaca, entre outros tipos, a dos mexicanos, em “linhas espirais, como as que o Sol faz em seu curso anual sobre o Zodíaco” (Ibidem, p. 52). Linguagem e natureza podiam, nesse espaço e nesse tempo, desfilar juntas.

Mas se dizíamos que a figura do saber clássico é o quadro, cuja propriedade é a da ordenação segundo as leis da representação, e se víamos, com Foucault, n’*As meninas*, o quadro do quadro clássico da representação, deixando de lado a ilustração, não estaríamos dissolvendo também aí a irredutibilidade do visível e do enunciável de modo a aproximarmos esse movimento daquele que se estabelece entre o círculo e a serpente? Talvez haja várias respostas para esse “enigma lançado pela serpente”. Já respondemos a isso tratando do excesso que caracteriza *As meninas*, excesso em relação aos discursos que investem suas imagens, pois há no quadro mais do que a disposição de corpos e objetos segundo o Classicismo, senão também antecipadamente o espaço do moderno que encontra Foucault. Além disso, a transparência entre discurso clássico e

³³ Diz Foucault: “Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o *visto* e o *lido*, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão se separar” (Ibidem, p. 58).

³⁴ Foucault trata dessa condição binária do signo clássico no século XVII (Ibidem, pp. 57-58).

pintura tampouco parece equivaler ao emaranhado que vigorava entre visível e dizível na Renascença. Para compreendermos melhor tudo isso, será preciso explorar mais a visão do filósofo sobre o saber na Renascença para, na sequência, podermos acompanhar seu pensamento sobre as relações do moderno com esse período e com o Classicismo no que tange ao binômio visível e enunciável, fundamental para o movimento de vai-e-vem de sua arqueologia.

Como vimos, Foucault considera que a Renascença cultivava o ser da linguagem como uma coisa do mundo entre outras, e a elas intimamente articulada. Mas aqui parece valer de novo a relação estabelecida entre formação discursiva e não-discursiva, ou seja, é apenas o estudo das articulações efetivas entre as duas formações que pode mostrar o que é o saber na Renascença. É de certo modo o que diz o filósofo, tratando da sobreposição, própria ao período, entre o discurso e seus objetos:

Vê-se que a experiência da linguagem pertence à mesma rede arqueológica a que pertence o conhecimento das coisas da natureza. Conhecer essas coisas era desvendar o sistema das semelhanças que as tornavam próximas e solidárias umas às outras; mas, não se podiam levantar as similitudes senão na medida em que um conjunto de signos, em sua superfície, formava o texto de uma indicação peremptória. Ora, esses mesmos signos não eram senão um jogo de semelhanças e remetiam a uma tarefa infinita, necessariamente inacabada, de conhecer o similar (Ibidem, p. 56).

Portanto, a infinitude no Renascimento não equivalia à do Classicismo (que passou a separar palavras e coisas, dizível e visível, instalando aí uma articulação infinita), mas sim à tarefa de tentar conhecer através do encontro das ilimitadas semelhanças entre escrita/signos e natureza/coisas. No caso do Classicismo, “a semelhança é repelida aos confins do saber (...) e implica uma gênese que se eleva dessas formas primitivas do Mesmo aos grandes quadros do saber desenvolvidos segundo as formas da identidade, da diferença e da ordem” (ibidem, pp. 85-86). Se Foucault só pode tratar d’*As meninas* a partir da distância entre visível e enunciável, é pela simples razão de que ele escreve nesse espaço inicialmente aberto pela transformação arqueológica que substituiu o Classicismo à Renascença. De modo que, como quadro clássico, a pintura de Velásquez não pode se ligar aos objetos clássicos senão pelas leis da representação, ou seja, enquanto na Renascença era possível tratar infinitamente da serpente, como do cosmos, indistintamente olhando-a e colhendo as narrativas a ela dedicadas verdadeiramente como se

colhem os frutos de um bosque, no caso d'*As meninas* algo novo acontece, pois é ao menos em um duplo regime que o encontro de Foucault com a tela pode se dar, como se o espaço do clássico ainda estivesse próximo dos “observadores modernos”, mas não aquele do saber Renascentista, ao menos não a partir de sua forte ligação entre olho e ouvido, natureza e linguagem (Ibidem, p. 58). De um lado desse encontro, o quadro mostra que preserva a irredutibilidade do visível e do enunciável, na forma da transparência e não da indistinção, pois só pode representar a representação clássica e, não fugindo às suas disposições, só pode se entrelaçar a ela como representação, ou seja, só pode constituir uma duplicação da duplicação; de outro, o quadro ainda preserva a mesma irredutibilidade, só que de outro modo, não mais como representação, mas sim virtualmente no próprio brilho de seu ser que se reascende – não há, nesse caso, duplicação, mas espessura própria ao espaço da tela, ou melhor, aberto pela tela, e é aqui que parece se abrir quase silenciosamente (pois é a imagem que invade o texto) a análise de Foucault sobre o moderno a partir d'*As meninas*. Por sinal, é a pintura que marcará o ritmo, que dará o tom dessa análise.

Tendo em vista esse ao menos duplo regime do encontro de Foucault e d'*As meninas*, voltemos então à impressão de que uma espécie de linha do quadro se projeta sobre o texto d'*As palavras e as coisas* nos momentos em que clássico e moderno estão em foco. Já dissemos em mais de uma oportunidade que *As meninas* são o quadro do quadro clássico, duplicação da duplicação, o que significa dizer que a pintura parece estar duplamente habitada pela propriedade da representação clássica, enquanto algo sujeito às suas leis e enquanto algo que as expõem, ou seja, a pintura é clássica nos planos da forma e do conteúdo, se quisermos usar essa dicotomia precária. Isso tem como consequência, no nosso entender, que junto à descrição textual de Foucault sobre a ordenação em quadro do saber clássico se projeta a figuração de Velásquez, parte específica de um mesmo movimento da representação, o que nos leva a concluir algo aparentemente paradoxal: *As meninas* são realmente o quadro clássico e o quadro do clássico na medida mesma em que o representam, em que podem o representar, em suma, em que não podem deixar de o representar. Aqui, a linha que delimita o espaço do clássico e a linha que delimita a pintura coincidem *de fato*, mas justamente emoldurando aquilo que nós agora vemos fundamentalmente como *ficção*, que é a representação.

Ainda que nossa condição de modernos em transição tenha imposto um ar de paradoxo na consideração de que o quadro de Velásquez *é de fato* o quadro clássico *porque* o representa

(através de sua inscrição material que não equivale à dos enunciados clássicos, mas participa inevitavelmente de uma formação não-discursiva, é investido por práticas discursivas do período que se ligam a práticas da pintura do século XVII também condicionadas às leis da representação – há bordas, limites, nesse sentido, que parecem de certo modo comuns ao dizível e ao enunciável no período), somos capazes de ver com certa facilidade esse espaço clássico desfilar, em articulação com os contornos das palavras de Foucault, também quando ele trata do Classicismo, e não apenas nos trechos em que a análise direta da pintura de Velásquez aparece. No trecho ao qual nos referimos há pouco, “a semelhança é repelida aos confins do saber (...) e implica uma gênese que se eleva dessas formas primitivas do Mesmo aos grandes quadros do saber desenvolvidos segundo as formas da identidade, da diferença e da ordem” (Ibidem, pp.85-86), notamos a ação da força da representação de modo equivalente ao que podemos perceber quando nos voltamos à ordenação dos elementos no primeiro plano da pintura de Velásquez. Ou será que, analisando *As meninas*, poderíamos ver nobres, criados e até mesmo o cão que repousa de olhos fechados no canto inferior direito da tela sem aceitar que o que dispõem tais figuras são também as formas vigentes da identidade, da diferença e da ordem no Classicismo? Como ver as criadas em reverência, de joelhos, senão como uma manifestação de um regime de visibilidade dos corpos³⁵ próprio ao Classicismo? A força da representação clássica sobre o regime de visibilidade da época nos conduz a pensar que a arqueologia exercitada n’*As palavras e as coisas*, mesmo que temerosa em nomear isso e fazendo um uso da pintura, ainda que muito intenso, por vezes quase silencioso, teria encontrado n’*As meninas* um material muito rico aos seus propósitos. Material esse que, seguramente, articulava-se de modo específico com o regime discursivo (clássico), tal como Foucault formulou em termos mais gerais n’*A arqueologia do saber*, ainda que isso não tenha integrado os propósitos de sua pesquisa, e que certamente partilhava com este regime o mesmo terreno arqueológico, em suma, o quadro da representação setecentista, o que por si só abre um espaço dos mais interessantes não apenas para pensar a representação clássica a partir dos jogos do visível e do enunciável no período, como também para acompanhar o próprio pensamento de Foucault sobre o estatuto do visível para um regime de saber e, doravante, de poder³⁶.

³⁵ Sobretudo uma vez que sabemos da relevância das disposições dos corpos nos estudos foucaultianos posteriores, notadamente em *Vigiar e punir*.

³⁶ Como vimos, Deleuze considera que o visível ganha uma forma positiva em *Vigiar e punir*, trabalho de Foucault em que a preocupação com o poder indubitavelmente toma a cena.

Mas já desenvolvemos longamente essa relação ‘*As meninas* – Classicismo’, seguindo o próprio fascínio manifesto de Foucault pelo tema, faltando-nos agora começar a tratar de algo até aqui somente esboçado em relação com a descrição verbal do filósofo: como a pintura se projeta e abre também o espaço e o tempo do moderno enquanto figuração, ou seja, como a pintura escapa do terreno arqueológico setecentista?

No caso d’*As meninas* como quadro clássico, parece valer um princípio que Foucault destaca na era clássica, que é o da transparência. É a *superfície* das coisas dispostas na representação o que conta, e a pintura de Velásquez à primeira vista parece se entregar inteiramente ao observador clássico por excelência, o próprio soberano. Mas quando Foucault começa a tratar da abertura do espaço do moderno, aparentemente esquecendo-se d’*As meninas*, uma palavra, que se opõe à superfície, vai aumentando sua frequência de aparições. Essa palavra é *espessura*. Normalmente, associamos um quadro a uma figuração bidimensional, mesmo que seus objetos sejam representados em três dimensões, e é aqui que as coisas começam a mudar antes mesmo das explorações tecnoestéticas das colagens contemporâneas, pois a descrição do filósofo sobre a formação da *épistémè* do moderno convoca, longe de uma evocação direta, uma densa sombra ou um volume d’*As meninas*. Esse volume se projeta sobre o texto e mostra que o moderno tem uma espessura própria que já podia ser antevista em Velásquez. O resultado disso deixa de ser a coincidência de bordas no mesmo plano (da representação) e passa a uma composição nova que se faz em um espaço volumétrico do qual não podemos mais excluir a variável *tempo*. É bem verdade que essa sombra se alimenta, como veremos, das descrições textuais de Foucault sobre o espaço do espectador aberto pelo quadro, presentes no capítulo “As acompanhantes”, mas ela se projeta como imagem nos momentos em que o moderno vai se desenhando n’*As palavras e as coisas*, mesmo porque, Foucault só enuncia diretamente sua espécie de hipótese de que *As meninas* antecipam o espaço do moderno no penúltimo dos dez capítulos do livro, intitulado “O homem e seus duplos”. O curioso é que a timidez dessa enunciação marcada por um “como se” (Ibidem, p. 322), contrasta enormemente com a clarividente percepção de Foucault sobre a propriedade transistórica da pintura, que acaba esboçando, no nosso entender, uma finíssima análise de história da arte, livre de determinismos factuais e de certo modo próxima à *démarche* deleuziana sobre a arte como captação ou captura de forças.

Essa introdução do espaço do moderno e da possibilidade de circulação de suas figuras é feita, por Foucault, de modo bastante cadenciado ao longo do livro, apoiando-se sobretudo nas descrições das sutis mudanças nos domínios da vida, do trabalho e da linguagem, que passariam a ocupar o novo lugar aberto pela dissolução daquele ordenado pela representação e, correspondentemente, habitado até então por uma história natural, por uma análise das riquezas e pelo discurso ou pela gramática geral. Tais eram formas positivas que no Classicismo compunham seu regime do saber, ou melhor, que eram por ele tornadas formas possíveis, e as três ganham análises detidas de Foucault notadamente na primeira parte d'*As palavras e as coisas*. É nesse contexto de transformação das condições de possibilidade para o surgimento de formas positivas, ou seja, nesse momento em que o lugar do moderno se instaura e abre condições de emergência a novos objetos e discursos, que Foucault busca reunir seus materiais, de modo que a seguir veremos exemplos dessa compilação sempre referida aos três domínios fundamentais de positividade estudados pelo filósofo, mas sobre os quais sentimos também a projeção do volume d'*As meninas*, que não recebe um estatuto bem definido, mas sim um tratamento diferencial na arqueologia.

Foucault definitivamente não escreve um livro dos mais simples, pois falávamos que ele introduzia de modo cadenciado o espaço do moderno, e talvez seja mais do que isso o que realmente ocorre. Na prática, não podemos nos guiar facilmente pelo índice d'*As palavras e as coisas*, pois as análises do filósofo são frequentemente comparativas, constroem-se por contato e contágio, por assim dizer, e não podemos entender muito do espaço do moderno sem a complementaridade do clássico tal como Foucault propõe. Mas complementar aqui não exclui figuras como a do oposto, bem pelo contrário, dela depende em um movimento de pressuposição recíproca que, no entanto, não pode ser associado ao materialista-dialético, justamente pela ausência de qualquer dialética. Um exemplo que torna essa pressuposição clara é que Foucault não considera que novas positivities se instalam no lugar exato das pretéritas; ao contrário, é o desaparecimento destas que abre um espaço novo para que aquelas se instalem. O espaço novo está, nesse sentido, pressuposto no anterior, em condição, em termos deleuzianos, virtual. Isso parece contraditório diante do método geral da arqueologia de escansão das *épistémès* a partir do axioma de que tudo que pode ser enunciado vai ser em determinada formação histórica. Entretanto, Foucault diferencia com certo vigor as 'positivities' do 'espaço' em que elas se dispõem, o que torna possível pensar que o espaço ou solo arqueológico se constitua justamente

nesse momento de esgotamento do lugar anterior, possibilitando novos enunciados e novos objetos. De novo, é a formulação de Deleuze que torna tudo mais claro, pois as positivities seriam as formas, enquanto a *épistémè* estaria mais próxima das forças em jogo naquele momento, de modo que a história das formas seria duplicada, em Foucault, por um devir de forças. Reconhecendo a dificuldade de toda periodização, o filósofo trata da passagem do clássico ao moderno a partir desse movimento prévio de abertura de espaço – ou ação do diagrama de forças, se fizermos retroagir sobre a arqueologia do saber a terminologia de *Vigiar e punir* – que antecede a formação de uma positividade, em suma, antecede, por exemplo, os novos enunciados possíveis e a formação de outros objetos do saber, pois “o grande desvio que irá atingir, do outro lado da representação, o ser mesmo daquilo que é representado, não se realizou ainda; está apenas instaurado o lugar a partir do qual ele será possível” (Ibidem, p. 253).

Portanto, é difícil supor que enunciados e objetos novos se insinuem sem uma transformação arqueológica que os antecedeam e possibilitem, de forma que a complementaridade das formações, paralelamente à singularidade dos enunciados, passa a ser mais compreensível se pensarmos de novo em termos de espaços e lugares, agora claramente como instâncias que abrem ou fecham as condições de possibilidade aos enunciados e à formação de figuras do saber. Ora, lendo *A arqueologia do saber* percebemos que a singularidade do enunciado se refere menos à sua condição de conjunto de signo do que à sua entrada em um sistema complexo de relações com objetos e práticas a partir de um solo arqueológico dado. Tudo que pode ser será de fato enunciado em determinada formação, e se algo que se enuncia parece romper com a *épistémè* vigente, é porque provavelmente um vazio, como bem notou Blanchot, já possibilitou a abertura de um novo espaço de possibilidades. A chave é, portanto, a passagem entre *épistémès*³⁷.

Essa longa digressão sobre a pressuposição do moderno no limite do clássico, pois é dessa passagem no final do século XVIII que Foucault trata se referindo ao “grande desvio”, justifica-se na medida em que ela também dá forma ao próprio livro *As palavras e as coisas*. Vemos “temas” do moderno sendo tratados na primeira parte, assim como vemos que o filósofo não abandona o clássico na segunda parte. As fases são distintas, as diferenças marcantes, mas há no apontamento das discontinuidades também um movimento de demonstração das complementaridades que desautoriza leituras estanques. Não é senão sobre uma linguagem

³⁷ Ainda que a noção de diagrama de forças abra outras possibilidades de pensamento, não consideramos necessário descartar a noção original de *épistémè*, marcante nos escritos de Foucault dos anos 1960.

ordenada de modo similar aos seres tal qual os dispunham a história natural entre os séculos XVII e XVIII que, segundo Foucault, os historiadores do século XIX “se empenharão em escrever uma história enfim ‘verdadeira’ – isto é, liberada da racionalidade clássica, de sua ordenação e de sua teodicéia, uma história restituída à violência irruptiva do tempo” (Ibidem, p. 144). Para sermos mais precisos, sequer as marcas da Renascença, essa época da qual já não nos restariam lembranças, são abandonadas nesse movimento, porém Foucault as recupera de modo diferente, no âmbito das especificidades da *épistémè* moderna, com um tom mais de esboço e hipótese.

Desde a primeira parte d’*As palavras e as coisas* nos encontramos com uma descrição que apenas aparentemente trata de modo exclusivo do Classicismo. O moderno vai se insinuando em verdadeiras frases lapidares, normalmente posicionadas nas passagens de itens, em momentos que, como que pela defesa de um estilo, insinuam-se sem se revelar integralmente, prometendo uma nova incursão. Desde a primeira parte temos contato com a *espessura* como figura complementar e oposta à *superfície* e com a *história* se tornando possível a partir do estabelecimento do *quadro*; este, a seu turno, parece ter se desenhado, de certo modo, dentro do círculo Renascentista, ainda que Foucault nada diga a esse respeito. Vamos finalmente, a seguir, selecionar alguns momentos que tratam dessa passagem ao espaço que abre ao moderno, sempre relacionados ao visível e ao enunciável e aos três domínios fundamentais de positividade estudados por Foucault, vida, trabalho e linguagem, para vermos ao mesmo tempo como o volume d’*As meninas* se relaciona com tudo isso.

Tratando, em uma dessas passagens de itens de estilo musical d’*As palavras e as coisas* em que o texto muda de tom, da passagem da história natural clássica, sobretudo em seu privilégio da botânica sobre a zoologia, às disposições iniciais da biologia moderna, Foucault afirma:

(...) não é porque nos séculos XVII e XVIII houve interesse pela botânica que se dirigiu o exame aos métodos de classificação. Mas porque não se podia saber e dizer, senão em um espaço taxionômico de visibilidade, é que o conhecimento das plantas devia de fato ter primazia sobre o dos animais. Jardins botânicos e gabinetes de história natural eram, ao nível das instituições, os correlatos necessários desse corte. E sua importância para a cultura clássica não reside essencialmente naquilo que permitem ver, mas naquilo que escondem e que, por essa obliteração, deixam surgir: eles disfarçam a anatomia e seu funcionamento, ocultam o organismo, para suscitar ante os olhos que esperam sua verdade, o visível relevo das formas (...) Um dia, no final do século XVIII, Cuvier saqueará

os frascos do Museu e irá quebrá-los, dissecando toda a grande conserva clássica da visibilidade animal. (...) e será também o começo do que permite, substituindo a anatomia à classificação, o organismo à estrutura, a subordinação interna ao caráter visível, a série ao quadro, precipitar no velho mundo plano e gravado em preto e branco de animais e de plantas toda uma massa profunda de tempo a qual se dará o nome renovado de história (Ibidem, p. 150).

Selecionamos inicialmente um excerto longo relacionado à história natural e à biologia nascente, pois é bem fácil perceber aí que a passagem entre *épistémès* ocorre também no plano das visibilidades, ao contrário do que uma leitura estreita d'*A arqueologia do saber* pode sugerir. Temas indispensáveis para pensar os enunciados que aparecem nesse livro já se encontram em ato no excerto acima, como a relação entre formação discursiva, aqui representada pela noção de classificação, e espaço de visibilidades ou formação não-discursiva, que aparece aqui como espaço taxionômico ligado a instituições como jardins botânicos e gabinetes de história natural.

Do trecho selecionado, o que é mais marcante aos nossos olhos é a passagem da transparência das coisas na era clássica à sua profundidade, resultado de uma ação renovada do tempo. Ora, quando tratamos d'*As meninas* como quadro clássico, percebemos que a noção de transparência funcionava. Mas quando Foucault se apóia na figura provocativa que lança de Georges Cuvier dissecando a visibilidade animal clássica, ele apenas parece estar tratando exclusivamente de zoologia, quando, na prática, seu foco sempre recai sobre as condições de possibilidade que fazem com que, nesse caso, o conhecimento da profundidade dos corpos animais possa ocupar um espaço na ordem do saber, do mesmo modo que a espessura das palavras começa a ser notada (ou novamente notada se pensarmos no que ocorria na Renascença) na passagem da gramática geral à comparada, e a antiga análise das riquezas é sucedida por uma nova concepção de valor. Em todos os casos, é o novo lugar do saber como arranjo de um outro diagrama de forças que gere as condições de possibilidade de emergência de formas positivas, e esse plano, que sucede a superfície do quadro, é atualizado na figura da *dobra* nas séries de palavras e coisas marcadas agora por uma nova concepção de história, livre da representação clássica, concepção essa que vemos indicada no final desse excerto de Foucault.

À transparência da visibilidade clássica se sucede a opacidade, o volume ou a sombra da espessura das palavras e das coisas, para seguirmos usando mais um desses binômios precários, no espaço aberto ao moderno. Nessa *épistémè*, é a profundidade das coisas que ganha destaque. Percebendo isso desde os momentos em que Foucault está tratando prioritariamente do

Classicismo, podemos voltar à análise inicial d'*As meninas*, e veremos que de modo similar ao funcionamento da transparência que ligava, aos olhos do filósofo, a pintura à representação clássica, desde o capítulo inicial d'*As palavras e as coisas* uma certa figura volumétrica e espessa também marcava seu encontro com o quadro, mesmo que a palavra 'moderno' não fosse usada "n'As acompanhantes".

Quando dizíamos que o quadro *As meninas* era a representação clássica na medida em que a representava, não estávamos pretendendo dizer que a pintura traduzia em imagens os enunciados clássicos, mas, seguindo Foucault, que deveria se relacionar como imagem investida por esses enunciados no lugar aberto pela *épistémè* clássica. Nesse caso, a imagem se projetava sobre o texto do filósofo tratando do Classicismo segundo o princípio da transparência, que não significa equivalência diante de outras formas sensíveis ou inteligíveis, já que o transparente está aqui referido ao próprio quadro de Velásquez diante da representação clássica, e não particularmente à circulação de enunciados possíveis no período, incluindo aqueles possíveis sobre a própria pintura. Se a ordem dispõe os elementos do saber na representação clássica e é visível n'*As meninas*, é porque aparece aí também como princípio organizativo, mas que autoriza não um campo discursivo, mas sim um campo de visibilidade que pode se atualizar, mesmo que seja ele investido fortemente nesse período pelos discursos. No caso d'*As meninas* diante do espaço do moderno, a situação não é muito diferente. O segundo registro do encontro de Foucault com o quadro indica que, em sua espessura, aparece o espaço do moderno, mas ele não pode se insinuar representado classicamente, mas sim entre a profundidade e o espaço exterior do próprio quadro, antecipando o lugar das imagens que vão aos poucos desestabilizar a primazia dos investimentos discursivos na pintura, e que para Foucault ligariam Velásquez, passando por Manet, a Klee.

No capítulo "As acompanhantes", como dissemos, o lugar do moderno não é diretamente enunciado, ainda que já longamente desenvolvido no contato com a tela, de forma que essa figura do espesso ainda anônimo se projeta sobre o texto do filósofo e acompanha suas descrições propriamente textuais sobre o moderno. O que difere, portanto, nesse momento, é que o princípio da transparência entre pintura e representação deixa de funcionar, pois é outra camada da tela que emerge. E emerge como figura sombria, entre a profundidade e a exterioridade que se confundem em um reflexo, em um espelho. Isso a torna quase imperceptível ao longo de mais ou menos trezentas das quatrocentas páginas do livro, mas presente em sua intensidade antes mesmo que a

hipótese de sua ligação com o espaço aberto ao moderno seja enunciada por Foucault. Dito de outra maneira, aqui também é difícil – como fora difícil não ver a imagem da representação representada ao mesmo tempo em que se sucediam as descrições sobre o Classicismo – que deixemos de perceber uma sombra d’*As meninas* se projetando sobre o texto de Foucault que introduz o lugar do moderno, com a diferença de que agora estamos falando prioritariamente de sombra, volume ou reflexo, profundidade e exterioridade, enquanto antes a questão era a imagem e a transparência de uma superfície, ainda que, ou justamente porque nesta houvesse uma profundidade “ilusionisticamente” representada.

Voltando ao excerto que selecionamos anteriormente, percebemos facilmente que se é de plantas e animais que Foucault está prioritariamente falando, nem por isso deixamos de ver que a precipitação de uma massa profunda de tempo chamada renovadamente de história ocorre também na pintura, no segundo registro do encontro de Foucault com *As meninas*, na espessura renovada de sua imagem pelo desfile de suas camadas até então aprisionadas pela fixidez temporal da representação clássica. A emergência dessas camadas ainda depende muito da representação de um espelho, mas *As meninas* lançam, de certa forma, uma profecia contra a representação que perseguirá Foucault. Vamos ver na sequência outro excerto d’*As palavras e as coisas* em que possamos sentir a sombra projetada da pintura de Velásquez, que se revela no encontro com Foucault não como representação do lugar do moderno, mas como imagem espessa que se dirige ativamente a um olhar antes impossível, ao qual o espaço do moderno dá a condição até então insuspeitada de atravessar a tela perpendicularmente. Mantendo-nos um pouco mais na passagem da história natural à biologia, vemos Foucault detalhando:

Classificar, portanto, não será mais referir o visível a si mesmo, encarregando um de seus elementos de representar os outros; será, em um movimento que faz revolver a análise, reportar o visível ao invisível, à sua razão profunda, depois se elevar dessa secreta arquitetura aos signos manifestos que aí são dados na superfície dos corpos. (...). A partir de então, o caráter recupera seu velho papel de signo visível apontando para uma profundidade escondida; mas o que ele indica não é um texto secreto, uma palavra encoberta ou uma semelhança por demais preciosa para ser exposta; é o conjunto coerente de uma organização, que recupera na trama única de sua soberania tanto o visível como o invisível (Ibidem, p. 242).

Como temos cotejado ao próprio texto de Foucault a tradução brasileira, vale destacar dessa passagem o feliz uso da expressão “revolver” a análise no lugar da original “*pivoter l’analyse*”, que acabou remetendo à arqueologia de modo bastante consistente. Na comparação desse excerto ao que selecionamos previamente, chama a atenção que Foucault retome o tema “d’As acompanhantes” da relação entre visível e invisível na passagem da história natural à biologia. Lá se tratava do visível como relevo de formas permitidas ao olhar, formas que surgem a partir do que a representação clássica obliterava. Aqui não há mais obliteração, e o visível passa a se reportar ao invisível, sua razão profunda. Agora comparemos essa *démarche* de Foucault acerca dessa transformação manifesta nas novas positivities emergentes com o que ele diz d’*As meninas* de modo a percebemos que, mesmo nos momentos em que a análise verbal ou textual da pintura parece distante, imagens e sombras despertadas pelo filósofo “n’As acompanhantes”, através de uma linguagem anônima, não cessam de se colocar ao lado das palavras aparentemente mais metódicas de Foucault arqueólogo do saber. Os trechos a seguir aparecem bem antes, *n’As palavras e as coisas*, do que este que acabamos de destacar envolvendo a passagem da história natural à biologia, e é notável que palavras como “profundidade”, “interior”, “visível”, “invisível”, “sombrio” e “escondido” ou “oculto”, fundamentais na descrição das transformações arqueológicas novecentistas nos domínios de positividade estudados pelo filósofo, tenham sido também vastamente mobilizadas ao longo da descrição da pintura. Aconselhamos ao leitor que tenha em mente os excertos anteriores de descrição propriamente arqueológica para acompanhar essas frases que aparecem na análise de Foucault d’*As meninas*:

(...) entre todas essas telas suspensas, uma dentre elas brilha com um clarão singular. Sua moldura é mais larga, mais sombria que aquela das outras; entretanto, uma fina linha branca a duplica para o interior, difundindo sobre toda sua superfície uma luz dificilmente determinável, pois ela não vem de parte alguma senão de um espaço que lhe seria interior. (...) Em sua clara profundidade, não é o visível que ela fita. (...) Ao invés de girar ao redor de objetos visíveis, esse espelho [essa tela é espelho] atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar. Mas essa invisibilidade que ele supera não é aquela do oculto: ele não contorna um obstáculo, não desvia uma perspectiva, endereça-se ao que é invisível ao mesmo tempo pela estrutura do quadro e por sua existência como pintura (Ibidem, pp. 22-24) – *grifos nossos*.

Se não podemos ir tão longe a ponto de concluir de modo paroxístico que a pintura de Velásquez e a biologia nascente são ambas domínios positivos análogos, ao menos somos obrigados a reconhecer que, através disso que Foucault chamou linguagem anônima em contato com a tela, um conjunto de elementos foi mobilizado na pintura como quadro clássico, enquanto outro conjunto surgiu como antevisão do espaço do moderno, e cada qual se aproximou bastante dos princípios de operar, respectivamente, da história natural e da biologia moderna segundo Foucault. Se fosse diferente, o uso das mesmas palavras que auxiliaram o filósofo a apontar para espaços estruturais e ontológicos n’*As meninas* dificilmente faria sentido nos levantamentos das características das positivities marcadas por cada *épistémè*. No caso do clássico, tais palavras eram, entre outras, superfície, transparência e quadro; agora, são as de que acabamos de tratar, com destaque para interioridade e profundidade. De forma que se estas palavras surgem “n’As acompanhantes” e apontam para o espaço do moderno n’*As meninas*, somos conduzidos a considerar que sua reaparição nos textos descritivos ocorre necessariamente acompanhada pela sombra desse espaço insinuado desde as páginas iniciais d’*As palavras e as coisas*. Se a espessura da palavra ‘espessura’ não equivale à espessura sensível do espaço que aparece com Foucault à frente da tela *As meninas*, isso seguramente é outra questão, e talvez ela interesse à fenomenologia; o que afirmamos aqui, é que o uso das mesmas palavras, para além de nos perguntarmos sobre se isso seria ou não uma estratégia consciente do filósofo, provoca um efeito, e que esse efeito nos parece ser uma mobilização d’*As meninas* ao longo do texto d’*As palavras e as coisas* que não é necessariamente verbal, e sim manifesta na forma de imagens e sombras disparadas no encontro com Foucault.

Mas se essas sombras e imagens “d’As acompanhantes” atingem a descrição de Foucault do moderno, uma questão inevitável é como elas, ao mesmo tempo em que anunciam essa *épistémè*, relacionam-se com sua precariedade, pois esse é, sem dúvida, um dos traços mais fortes que se destacam da descrição de Foucault sobre a modernidade. Adiantemos que apenas em seus trabalhos posteriores ocorre uma verdadeira transformação na imagem, uma ruptura do espelho do moderno, relacionável a essa precariedade, fragilidade da ocupação do espaço do rei pela forma-Homem. “N’As acompanhantes”, o jogo parece ser ainda de anúncio e efetivação do espaço do moderno. N’*As palavras e as coisas*, a sombra “d’As acompanhantes” parece se projetar a ponto de alcançar o espaço em que irá se dispor a forma-Homem, mas quando Foucault passa a tratar da crise desse espaço, é a linguagem da literatura moderna que toma a frente da

cena. Se o estudo das discontinuidades marcantes nas passagens das formações históricas do Renascimento ao Classicismo e deste ao moderno pôde ser feito por Foucault exercitando seu método arqueológico, diante da transição do moderno a algo por vir, justamente aquilo que para o filósofo devemos e não podemos ainda pensar, a literatura ditaria um certo desequilíbrio no curso das variações análogas entre os domínios da vida, do trabalho e da linguagem, pois:

(...) enfim, ocorre à linguagem de aparecer por si mesma num ato de escrita que não designa nada além de si. Essa dispersão impõe à linguagem, senão um privilégio, ao menos um destino que parece singular quando comparado àquele do trabalho e da vida. Quando o quadro da história natural foi dissolvido, os seres vivos não se dispersaram, ao contrário, foram reagrupados no enigma da vida; assim que a análise da riqueza desapareceu, todos os processos econômicos foram reagrupados na produção e naquilo que a tornava possível; entretanto, assim que a unidade da gramática geral – o discurso – dissipou-se, a linguagem então apareceu segundo seus modos de ser múltiplos, cuja unidade, sem dúvida, não podia ser restaurada (Ibidem, pp. 315-316).

É como se o moderno, então, nascesse para Foucault diante dessa novidade de uma linguagem esfacelada, que não teria podido se unificar em uma forma positiva análoga àquelas da biologia e da economia. Ao mesmo tempo, é por essa mesma razão que o filósofo vê o moderno tendo de investir em uma nova unidade da linguagem, e nessa posição se destacam, n’*As palavras e as coisas*, Nietzsche e Mallarmé. Foucault, passando de um tom mais descritivo, marcante em sua arqueologia dos discursos até então, trata dessa questão da linguagem no moderno de modo mais especulativo, reencontrando, talvez nesse ponto, uma das dimensões estilísticas “d’As acompanhantes”, mas já tratando da crise da forma-Homem:

Se essa mesma linguagem surge agora com mais e mais insistência em uma unidade que devemos, mas que não podemos ainda pensar, isso não é o signo de que toda essa configuração vai agora se transformar, e que o homem está perecendo na medida em que brilha mais forte no nosso horizonte o ser da linguagem? O homem, tendo se constituído quando a linguagem foi condenada à dispersão, não vai ser disperso quando a linguagem se agrupar? (Ibidem, p. 397).

A imagem “d’As acompanhantes” talvez não tenha, n’*As palavras e as coisas*, ido suficientemente longe a ponto de se relacionar com a precariedade dessa emergência da figura do homem, surgimento que para Foucault ela anuncia, mas essa sombra e, por vezes, esse eco

arrastou interlocutores e comentadores do filósofo ao seu trabalho posterior sobre imagem. Se o primeiro passo para a dispersão do homem é sua formação, então *As meninas* têm necessariamente relação com tudo isso. Vamos a seguir nos concentrar nesses movimentos que “As acompanhantes” iniciaram, antes de voltarmos a essa dispersão do homem no espaço do moderno.

3. A sombra “d’As acompanhantes”; O eco “d’As acompanhantes”

(...) que um tal livro seja livre a ponto de inaugurar sua proposta com uma descrição crítica d’As meninas, a mais bela análise de quadro que me foi oferecida a ler, tudo isso mostra que estamos diante de uma obra violentamente pessoal (...). Raymond Bellour.

Nos textos recolhidos nos *Ditos e escritos*, tais como entrevistas com Foucault da época da publicação d’*As palavras e as coisas*, vemos que o que mais capturou a atenção foi a pintura de Velásquez ligada à representação clássica, *ilustrando-a ou simbolizando-a*, e a questão de qual seria o quadro que a “substituiria” como ilustração do moderno ou do “pensamento não-dialético”³⁸. Foucault normalmente respondia a tais questões recorrendo a Paul Klee ou mesmo mencionando Vladimir Kandinsky como pintores que estariam, no espaço do moderno, na condição em que Velásquez se encontrava diante do clássico, mas o “esquematismo” das perguntas parecia sugerir respostas rápidas do filósofo que, mesmo reticente em alguns momentos e sublinhando a necessidade de estudos mais detidos, acabava muitas vezes por aceitar os pressupostos das entrevistas, afastando-se de seu duplo – ou mesmo múltiplo – encontro com *As meninas* em favor de breves exposições do que poderia preencher, no moderno, a “alegoria” da pintura de Velásquez da era clássica. É preciso que sublinhemos que não acreditamos que Foucault visse a pintura como metáfora de algo, pois reflexo ou causalidade não interessavam à sua prática arqueológica, e não há razão para crermos que o estatuto particular de sua análise d’*As meninas* faça com que ela esteja fora da arqueologia; apesar disso, o filósofo responde a questões que pressupunham a ilustração. O que estamos tentando mostrar até aqui é, ao contrário, que a pintura justamente funciona na arqueologia, ainda que, ou precisamente porque, tenha aí um estatuto especial, que inclusive, se olharmos mais de perto, poderia expor o que seria uma espécie

³⁸ Isso aparece nas entrevistas com Foucault realizadas por C. Bonnefoy e P. Caruso. Cf., respectivamente, FOUCAULT, M., 1994, pp. 540-544 e 601-620.

de “avesso” da própria arqueologia, plano das forças e não só das formas. Esse avesso, no entanto, não tem e não poderia ter nenhum sentido dialético. Trata-se, antes de tudo, de um gradiente de diferenciação que podemos fazer funcionar na própria arqueologia, sem dicotomias ou totalidades pressupostas. Essa relação diferencial não tem nenhuma ligação com um dentro e um fora dicotômicos, como na objeção de Luis Costa Lima (2000) ao trabalho de Foucault tratando da crise da representação, mas talvez tenha com o “de-fora”, tema desenvolvido pelo filósofo (e também por Deleuze) a partir, sobretudo, de Blanchot. Reproduzimos a seguir uma dessas passagens de entrevistas, como dizíamos antes, em que Foucault trata de pintura:

Parece-me que é a pintura de Klee que representa melhor, em relação a nosso século, aquilo que pôde ser Velásquez em relação ao seu. Na medida em que Klee faz aparecer na forma visível todos os gestos, atos, grafismos, vestígios, esboços, superfícies que podem constituir a pintura, ele faz do ato mesmo de pintar o saber manifesto e cintilante da própria pintura. (...) As Meninas representavam todos os elementos da representação, o pintor, os modelos, o pincel, a tela, a imagem no espelho, elas decompunham a própria pintura nos elementos que a tornavam uma representação. Já a pintura de Klee compõe e decompõe a pintura nos seus elementos que, mesmo simples, não são menos suportados, assombrados, habitados pelo saber da pintura (FOUCAULT, M., 1994, p. 544) – *grifos nossos*.

Ainda que breves, de toda forma tais indicações de Foucault sobre que pintores ocupariam o lugar de Velásquez no moderno mantêm o cuidado exigido pela complexidade do tema e imposto pelo seu próprio trabalho sobre o visível realizado até então³⁹. Foucault concorda, como não poderia deixar de ser, que *As meninas* tenham uma fortíssima ligação com todo o desenvolvimento feito, n’*As palavras e as coisas*, acerca da representação, mas não chancela diretamente a ideia de que o quadro ilustra a representação clássica ou a simboliza, como propõe C. Bonnefoy e P. Caruso (Ibidem, p. 544 e p. 614, respectivamente). Como já desenvolvemos, e na passagem acima é isso que Foucault reafirma, em Velásquez a representação clássica está representada, e saber que papel têm aí a ilustração e a simbolização seria uma outra questão que exigiria um trabalho em torno dessas noções, algo que, sem dúvida, foi amplamente realizado

³⁹ Deleuze vai mais longe, afirmando que as entrevistas, em Foucault, servem de diagnóstico que, por assim dizer, diferem (em sua expressão, inclusive) do movimento de seus livros, que flertam com a historiografia. Sem dúvida, essa posição nos ajuda a ler melhor as entrevistas, mas julgamos necessário ressaltar que, tratando particularmente d’*As palavras e as coisas*, a dimensão do diagnóstico tampouco está ausente, ocupando lugar até privilegiado, poderíamos dizer. Cf. DELEUZE, G., 2003, p. 325.

n'As palavras e as coisas no que toca à noção de representação. Quando Foucault passa a Klee como um possível substituto de Velásquez no moderno, tomar sua pintura como ilustrativa ou como símbolo parece ainda mais complicado, e o que faz o filósofo é justamente mostrar que Klee, se está representando algo, “representa” no limite a crise do agenciamento entre pintura e representação clássica, na medida em que em seus trabalhos o “saber manifesto e cintilante da própria pintura” apareceria na sua forma visível. A atenção total dada à materialidade da tela, a grande tese que vai emergir posteriormente “n'A pintura de Manet” e que é também muito relevante em *Isto não é um cachimbo*, está aqui, portanto, em germe. Tratando de Klee, Foucault acaba por nos dar elementos que confirmam que o maior problema dessas entrevistas dos anos 1960 não foi apenas tomar *As meninas* em seu agenciamento clássico, o que de fato não podemos deixar de fazer lendo *As palavras e as coisas*, mas tomá-las exclusivamente assim e, para além disso, como um emblema do Classicismo, do que decorre a busca por seu correlativo moderno nos mesmos termos. Essa visão pautada na ilustração e, necessariamente, no simbólico como reflexo, privilegiado e condensado em uma imagem, de um estado de coisas, acaba contrariando as intenções da arqueologia, mais voltada ao “solo do saber”. Foucault, a seu turno, aceita apenas parcialmente esse conjunto de proposições, uma vez que acredita que Klee, em relação ao saber moderno, poderia sim estar na posição de Velásquez diante do clássico, mas o filósofo rompe a cadeia de proposições de seus interlocutores, pois não podemos concluir disso que o pintor suíço simbolizaria o moderno, pois ele teria sido aquele que:

(...) extraiu da superfície do mundo uma série de figuras que valiam como signos, e aquele que as orquestrou no interior do espaço pictórico, deixando sua forma e estrutura de signos, em suma, mantendo seu modo de ser de signos e as fazendo funcionar de maneira a não haver mais significação. O que há em mim de não-estruturalista, de não-linguista, extasia-se em face de tal utilização do signo, qual seja, signo em seu modo de ser de signo, e não em sua capacidade de criar um sentido (Ibidem, p. 614).

Havia dito Foucault: “Parece-me que é a pintura de Klee que representa melhor, em relação a nosso século, aquilo que pôde ser Velásquez em relação ao seu”. Se somarmos essa frase ao conteúdo do excerto acima, teremos, ao menos, duas consequências claras: a primeira, como já dito, é que o filósofo não afirma que a pintura de Klee simboliza o moderno, mas relaciona a *posição* de Velásquez e de Klee diante do saber de cada *épistémè* de que participam

privilegiadamente através da própria noção de representação; a segunda, é que, ao fazer isso, Foucault nos coloca na seguinte situação, um tanto paradoxal à primeira vista: no moderno, Klee combateria a representação e o próprio sentido a ela atrelado através da materialidade da própria pintura. A crise da representação “representaria” então o moderno. Ora, se Foucault mantém a palavra representação em novo contexto como, por sinal, já ocorria n’*As palavras e as coisas*, o que podemos concluir disso é que a noção mesma de representação se transforma. Isso não surpreende tanto se nos lembrarmos que, para o filósofo, o moderno é aquilo que devemos, mas que ainda não podemos pensar, o que, de certo modo, joga luz sobre o registro mais especulativo e experimental⁴⁰ da parte final d’*As palavras e as coisas*, incluindo esse uso que parece um tanto quanto frouxo da palavra ‘representação’, no livro e nas entrevistas do período.

Esse tipo de avaliação de Foucault presente no excerto anterior parece estar plenamente ligado à sua visão da linguagem literária nos anos 1960, especialmente desenvolvida no final d’*As palavras e as coisas*, e constitui questão incontornável para pensarmos o problema da passagem entre *épistémès*. Essa questão do símbolo ficando do lado do significado em oposição ao signo puro é bastante complexa, e nossa intenção, recuperando um pouco as nuances dessas entrevistas, foi apenas mostrar que havia seguramente uma diferença entre as compreensões acerca do simbólico dos entrevistadores, ligadas a reflexo e ilustração, e de Foucault, que, evitando esse terreno, na prática se esquivava dessa noção em suas respostas. Evidentemente o simbólico ocidental antigo ou clássico remete a análises exegéticas ou hermenêuticas, estranhas à arqueologia, e quando buscamos mais atentamente, podemos encontrar no próprio Foucault um uso diferente da ideia de símbolo, como em seu tratamento posterior da pintura *A execução de Maximilien*, de Manet, diante da tradição pictórica ocidental:

A percepção pictórica deveria ser como a repetição, a duplicação, a reprodução da percepção cotidiana. O que deveria ser representado era um espaço quase real em que a distância poderia ser lida, apreciada, decodificada, equivalente a quando nós mesmos olhamos uma paisagem. Aqui [Foucault passa a se referir diretamente ao quadro de Manet], nós entramos em um espaço pictórico em que a distância não mais se dá a ver, em que a profundidade não é mais objeto da percepção e em que a posição espacial e o distanciamento das personagens são dados

⁴⁰ Ainda que possamos dizer sem receios que o livro todo é, à luz da filosofia que se produzia até então, experimental, por propor inovações metodológicas que geraram, ao mesmo tempo, reconhecimento imediato e inúmeras críticas. A recolha daquelas realizadas entre 1966 e 1968 pode ser consultada no volume recente organizado por Philippe Artières (2009).

simplesmente por signos que não têm sentido e função senão no interior da pintura (ou seja, a relação em alguma medida arbitrária, e em todo caso puramente simbólica, entre o tamanho de umas e de outras personagens) (SAISON, M., 2004, p. 29).

Nessa passagem Foucault comenta a escolha de Manet por reduzir na pintura o tamanho das personagens vitimadas pelo pelotão de execução. Os dois blocos de personagens estão no mesmo plano, e o que chama a atenção do filósofo é justamente isso; tradicionalmente, nesse caso, seria mantida a proporção. Manet, ao contrário, recorre a um artifício que, para Foucault, contraria a percepção pictórica ocidental naturalista, pois precisamente desnaturaliza a perspectiva. Nesse sentido, ele diz, em outros termos, que a percepção da profundidade é rompida e, como consequência, algo que vimos no caso de Klee aparece, de modo similar, em Manet, em cujo quadro *A execução de Maximilien* “a posição espacial e o distanciamento das personagens são dados simplesmente por signos que não têm sentido e função senão no interior da pintura”; Foucault completa: “... ou seja, a relação em alguma medida arbitrária, em todo caso puramente simbólica, entre o tamanho de umas e de outras personagens”.

Passaremos, em breve, diretamente à relação de Deleuze com o material Foucault-Velásquez, algo imprescindível, uma vez que até mesmo nossa volta à recepção d’*As palavras e as coisas* sobre esse ponto está marcada por uma intervenção de Deleuze. Aproveitando-nos da discussão acerca do símbolo, vamos propor um pequeno desvio de rota que nos pode auxiliar a desfazer possíveis confusões ainda suscitadas pelo suposto simbolismo “d’*As acompanhantes*”. Há um texto instigante de Deleuze intitulado “Nietzsche e São Paulo, Lawrence e João de Patmos”, que compõe *Crítica e clínica*, e que trata amplamente de símbolo, de alegoria e de metáfora. Nesse ensaio, o filósofo se concentra principalmente em *Apocalipse*, do escritor David H. Lawrence, para tratar dos símbolos vitais do mundo pré-cristão, entendidos como o pensamento dos fluxos, e, mais precisamente, de sua decadência e transformação. O curioso é que a descrição de Deleuze da “transformação dos símbolos em metáforas e alegorias” (DELEUZE, G., 1993, p. 64) segundo Lawrence, à primeira vista tão longínqua temporalmente desse debate acerca de Foucault, da arqueologia e da pintura, auxilia-nos a perceber pelo menos duas coisas: a primeira delas é até bastante banal, tratando-se da variação histórica do que um

símbolo pode ser considerado⁴¹; a outra, mais interessante, é o movimento trans-temporal que podemos fazer cientes dessa variação, percebendo se e quando a pintura, e a arte de modo mais geral, podem atuar não somente como símbolos exemplares de uma época, incorporando e condensando em sua forma visível o que ela “tem a dizer”, pode dizer e não pode deixar de fazê-lo, mas justamente efetivando diagramas abstratos, acumulando, por assim dizer, temporalidades e espaços diversos e em graus também diversos. Se assim for, podemos especular que pintores como Manet e Klee, fazendo “do ato mesmo de pintar o saber manifesto e cintilante da própria pintura”, talvez possam ter reativado em parte um movimento simbólico pagão (reinvestindo uma antiga composição de forças através de novos agenciamentos) muito diferente daquele a que a tradição pictórica ocidental nos habituou via *mimesis*; esse movimento foi descrito por Lawrence, segundo Deleuze, como portador justamente do objetivo de “nos desconectar do mundo e de nós mesmos” – seria isso equivalente a uma espécie de perda da perspectiva naturalista clássica, acréscimo em nosso aparato perceptivo de dimensões negligenciadas pela representação?

Ainda que isso seja apenas uma hipótese que exigiria um contato mais estreito com Manet e Klee e com o simbolismo vital pré-cristão, fica aqui ao menos o esboço de que o simbólico pode ser qualificado de modos diferentes, e cremos que Foucault buscou dar uma inflexão bastante própria à expressão “puramente simbólica” quando se referia a Manet. Constitui, com efeito, outra questão avaliar se a aproximação⁴² disso ao simbolismo pré-cristão seria mesmo consistente como procedimento, mas à primeira vista parece já suficientemente atraente perceber que assim que sai de cena a representação clássica (diagrama das sociedades de soberania, como a denomina Deleuze), o dispositivo da pintura em seu agenciamento moderno pode efetivar ou captar outras forças, forças que marcam outras *épistémès*, do passado ou mesmo do futuro. N’*As palavras e as coisas* Foucault lança a hipótese, paralela a essa envolvendo o dispositivo-pintura,

⁴¹ Isso equivale a aspectos da leitura de Michel de Certeau d’*As palavras e as coisas*, ainda que na passagem a seguir apareçam com fortes cores estruturalistas misturadas a um caldo prévio de receitas exegéticas: “Em exegese, em teologia, é o mesmo que em medicina [ele se refere à *História da loucura*]. As mesmas palavras não designam as mesmas coisas. Ideias, temas, classificações flutuam, passando de um universo mental a um outro, mas cada vez afetados por estruturas que os organizam e lhes dão uma significação diferente. Os mesmos objetos mentais “funcionam” diferentemente.” (ARTIERES, P., 2009, p. 190). Notamos claramente que a avaliação de Certeau dá conta apenas parcialmente do projeto arqueológico de Foucault, equilibrada corretamente entre um movimento de manutenção e outro de corte, mas também apoiada em noções que seriam estranhas a Foucault ou ao menos secundárias, como a de “objetos mentais”.

⁴² De todo modo, sabemos da importância do Orientalismo para Klee. Não podemos ir muito longe sem uma pesquisa a esse respeito, mas certamente isso poderia abrir inúmeras questões. Sobre a relação de Deleuze, Lawrence, Nietzsche e o Oriente, é possível conferir, por exemplo, o artigo de Takashi Shirani intitulado *Combat-entre Deleuze et la pensée orientale*, em que o autor busca nuançar as objeções de Deleuze sobre o budismo mostrando suas variações.

de que a linguagem da literatura moderna estaria recuperando parcialmente um “modo de ser” daquela Renascentista, pelo menos na busca por uma nova unidade fora da representação clássica. Para fecharmos essa breve digressão, é interessante acompanharmos Deleuze⁴³ descrevendo Lawrence nos termos a seguir, tão próximos aos de Foucault sobre Klee e Manet (notemos que nos dois casos filósofos tratam de artistas, escritor e pintores, respectivamente):

(...) o símbolo [pagão] não quer dizer nada, não é nem para explicar nem para interpretar, contrariamente à consciência intelectual da alegoria. É um *pensamento rotativo*, em que um grupo de imagens gira cada vez mais rápido em torno de um ponto misterioso, em oposição à cadeia linear alegórica (Ibidem, pp. 64-5).

Evidentemente, voltando ao excerto anterior de Foucault sobre Manet, percebemos que de novo estávamos diante de algo muito breve, que logo se desviou. Se antes eram entrevistas, aqui se tratava de uma conferência. De toda forma, estimulados pelo texto de Deleuze que nos apresenta uma visão diversa de símbolo, reforçamos nossa impressão de que o simbólico, nessa passagem, afasta-se de fortes visões que circulam com frequência nesse campo, sejam neopositivistas, sejam peirceanas, sejam as tributárias das “teorias da metaforicidade original” em suas diversas variações⁴⁴, entre outras. Frequentemente, tais visões buscam definir critérios de validação de suas teorias sobre o signo, que podem se basear na formalização lógica como forma de mediação entre signo e objeto empírico, sublinhar a necessidade de interpretação/recepção, dentre outros caminhos. Ora, mesmo que tenhamos retomado de modo muito sintético e até caricatural tudo isso, pois essas poucas linhas mal formam um esboço das milhares de páginas que já foram escritas a esse respeito, vemos claramente que, no caso da análise de Foucault sobre o quadro de Manet, o tracejado é outro; não há nenhum juiz mediando a relação entre signo e, por assim dizer, realidade ou materialidade, senão o “saber da própria pintura”, que não seria outra coisa senão a possibilidade de ação de sua própria materialidade. Nesse sentido, somos mesmo

⁴³ Jean-Louis Leurat explorou, em um artigo intitulado “Une allégorie à la Deleuze” (CAUQUELIN, A., 2004, pp. 87-97), as noções de símbolo e alegoria tal como o filósofo as utiliza em algumas ocorrências em seus trabalhos. Notamos, com Leurat, que são noções que exigem bastante cuidado, sendo necessário qualificá-las sempre, pois apesar da disseminação dos sentidos clássicos, não parece que estes sejam aplicáveis com frequência aos textos de Deleuze. Nossa discussão anterior foi nessa mesma direção, ou seja, de uma variabilidade de empregos que, devemos enfatizar, é válida também para noções como a de representação, tal qual empregada por Foucault, exceção feita à representação clássica, evidentemente.

⁴⁴ Giambattista Vico, Jean-Jacques Rousseau e Friedrich Nietzsche estiveram, de um modo ou de outro, às voltas com a hipótese de uma linguagem originalmente metafórica. Diversos autores contemporâneos ainda apostam nesse campo de teorias que, ainda que de épocas bastante distintas, partilham alguns de seus pressupostos.

lembrados da simples circulação das imagens pagãs que não ocupam lugar de outra coisa, não formam nenhum triângulo semiótico, simplesmente “giram”. E se as palavras estão por perto, ainda sim o próprio movimento parece ser a principal questão. Os indícios do real representado, que passamos a conhecer tão bem com a pintura ocidental e, marcadamente, com o naturalismo, começam a cair por terra nesse encontro Foucault-Manet, e aos signos resta se reagruparem segundo um espaço pictórico que o filósofo vê, no pintor, renovado. É no interior desse espaço, que busca se livrar da representação clássica e se abrir à atuação revigorada de sua própria materialidade, que os signos da pintura podem agir enquanto signos da própria pintura, em um novo jogo. É como se o “ser” do visível (ser-luz na expressão recorrente de Deleuze em *Foucault*) se liberasse da representação, movimento cujos germes, como temos visto, Foucault percebe n’*As meninas* (mostrando, muito mais do que podendo dizer isso), antecipados curiosamente em seu próprio princípio de representar com grande virtuosismo a representação clássica. Não se trata de teleologia, mas de antecipação, no plano da captura de forças, e isso aparece “n’*As acompanhantes*”. Se os signos constituem novamente símbolos, fazem isso apenas no interior do espaço pictórico, que passa a ser tão real quanto seu exterior o é. A duplicação representativa do real através do signo perde relevância, a realidade do próprio signo⁴⁵ é sublinhada, e talvez seja por isso que Foucault fale de “relação em alguma medida arbitrária, em todo caso puramente simbólica”. Diferentemente disso, n’*As palavras e as coisas* o filósofo mostra amplamente que na era clássica a relação entre signo e objeto não podia ser facilmente explicada em termos de arbitrariedade. Havia no signo uma capacidade de *auto-representatividade* que o relacionava de um modo muito específico às “coisas”. Em uma acurada resenha do livro, Michel Amiot afirma a esse respeito:

Para que haja, com efeito, organização binária do signo – portanto para que tal coisa possa ser justificada em sua função de signo de outra coisa –, é preciso que o signo seja, a um só tempo, manifestação de sua função e relação a um objeto. Não é por acaso que o exemplo primeiro de um

⁴⁵ O que não equivale a dizer, como fazem críticos neo-iluministas do pensamento de Foucault etiquetado como pós-estruturalista, que o real sai de cena, deixa de ser relevante. Aqui, em Foucault, vemos como é a realidade do próprio signo que está em questão contra a realidade da representação. Um problema comum dessas críticas é que frequentemente igualam autores os mais diversos sob a égide do pós-modernismo, ou ainda lançam indiretamente acusações raivosas, sem mencionar seus alvos, como esta exemplar, de que também omitiremos propositalmente a origem, em uma espécie de resposta: “Trata-se, sim, de não o descartar [o sujeito] da consideração crítica, como hoje é ordinário fazer-se, em nome de fluxos, intensidade e sensações despertadas por cenas não ‘representativas’” – *grifos nossos*.

signo que é dado na *Lógica de Port-Royal* é o desenho, o mapa ou o quadro. A ordem clássica, que se faz imediatamente representação das coisas, recobre a sua totalidade sem resíduos, e exclui dela própria uma teoria da consciência significativa (pois o signo representa por ele mesmo) (ARTIERES, P. et al, 2009, p. 100).

A representação, então, garante a significação. Vemos como não é à toa, portanto, que Foucault tenha posicionado tão privilegiadamente n’*As palavras e as coisas* sua análise d’*As meninas*, pois ela efetiva em imagens o que acaba de ser dito sobre o Classicismo, estreitamente, mas a seu modo, como não poderia deixar de ser, seguindo as relações entre o dizível e o visível tal qual trabalhadas pelo filósofo. O lugar vazio da representação na ordem clássica é ocupado, então, pela própria representação, que garante a significação nesse jogo auto-representacional a despeito da inexistência do homem como decodificador universal das mensagens – na verdade, Foucault demonstra que isso é possível justamente em função dessa inexistência. Ao mesmo tempo, é esse espaço vazio exposto n’*As meninas* que será o campo de batalha do saber moderno, através da emergência aí da figura do homem que, vimos há pouco e veremos melhor mais adiante, efetivamente adquire nesse real jogo de espelhos aquilo que podemos chamar de uma “consciência moderna”, ou, para usar parte da expressão de Amiot, “consciência significativa”, de si e das coisas. Vemos claramente agora o quão longe esse quadro – verdadeiro dispositivo no sentido foucaultiano *avant la lettre* em relação aos seus próprios trabalhos, em sua necessária ligação ao diagrama abstrato, e que abre para um jogo de distribuição, em efetivas imagens e em inesperadas demarcações espaciais, de forças marcantes de *épistémès* diferentes – está de proposições que o fazem apenas símbolo do Classicismo. Se assim fosse, se representar a representação clássica equivalesse a simbolizá-la, o que exigiria um longo trabalho em torno de definições contextualizadas e de demonstrações, ainda sim faltaria contar uma outra parte dessa história, marcada, em sua distribuição de visível e invisível, necessariamente pela relação entre dispositivo concreto e diagrama abstrato, ou seja, pela diferenciação e pelo encontro de linhas de forças e, se passarmos ainda a considerar a intervenção de Deleuze em seu “O que é um dispositivo?”, também pela diferenciação de linhas de subjetivação (optaremos, no entanto, por deixar em suspensão sobretudo esse último ponto, mais relacionado aos trabalhos posteriores de Foucault).

Seguindo Deleuze, podemos dizer que a noção de dispositivo em Foucault está estreitamente relacionada à de diagrama, mas estando a primeira normalmente ligada a

agenciamentos concretos (DELEUZE, G., 1986, p. 45). Deleuze diz que um dispositivo comporta curvas de visibilidade e de enunciação, linhas de força e de subjetivação. No caso específico das curvas de visibilidade, elas nos sugerem que *As meninas* podem justamente funcionar como um “dispositivo pintura”. Afirmo o filósofo que:

(...) cada dispositivo tem seu regime de luz, maneira pela qual esta cai, enfraquece-se, expande-se, distribuindo o visível e o invisível, fazendo nascer ou desaparecer o objeto, que não existe sem ela. Não é somente a pintura, mas a arquitetura⁴⁶: tal qual o “dispositivo prisão” como máquina óptica, para ver sem ser visto. (Idem, 2003, p. 317).

Começa a ficar claro que a efetuação de um diagrama (que Deleuze também chama de máquina abstrata) em um agenciamento concreto é um processo complexo, pois se trata, ao mesmo tempo, de algo que abre para o próprio visível, em uma relação frenética de passagem contínua entre um polo e outro, abstrato e concreto, marcada sobretudo por ser parcial, pois “cada agenciamento efetua a máquina abstrata, em maior ou menor grau” (Idem, 1986, p. 48). Além disso, a própria noção de diagrama abstrato comporta uma multiplicidade de qualificações (mas parece ser justamente o inverso o mais interessante: essa multiplicidade é sobretudo possível a partir da própria máquina abstrata). Deleuze exemplifica com os graus de efetivação de diferentes diagramas no caso do dispositivo prisão. Em resumo, afirma o filósofo que o dispositivo prisão efetua o diagrama das sociedades baseadas na soberania apenas em baixo grau, enquanto, no caso do diagrama disciplinar, esse sim seria “efetuado em alto grau no dispositivo prisão” (Ibidem, pp. 48-9). Ocorreria algo similar com a pintura, ou seja, diagramas diferentes seriam efetuados em dispositivos, por assim dizer, clássicos ou modernos?

Está claro que Deleuze é parte do nosso encontro com o material Foucault-Velásquez. Mas não tratamos ainda diretamente de sua relação, que antes dissemos ser discreta, com a análise d’*As meninas*. Na verdade, o filósofo não se concentra “n’As acompanhantes”, em *Foucault*, para tratar do dizível e do visível, como já mencionamos, mas nem por isso deixa de dedicar algumas breves passagens ao tema, nas quais também o conecta ao Classicismo. Entretanto, não há dúvidas de que não o toma como metáfora ou ilustração, mas sim como parte do diagrama de forças atualizado no período clássico. Interessa-lhe destacar, assim como fizemos

⁴⁶ Se pensarmos que *Vigiar e punir* talvez seja, pelo menos no Brasil, o livro mais conhecido de Foucault, talvez devêssemos inverter a frase de Deleuze: “não é somente a prisão, mas a pintura...”.

antes, as condições do visível para Foucault. *As meninas* seriam um agenciamento clássico do visível, mas Deleuze não diz que as condições se esgotam nessa atualização específica que é o quadro. Interessa notar, no excerto a seguir, como o filósofo percebe que não é só a imagem que estaria no foco dos trabalhos do amigo do período, mas, como mencionamos tratando do dispositivo em Foucault, as formas de luz, o que acaba por dar às imagens tal como as pensamos comumente um caráter quase secundário, manifestação ou atualização de parte de um regime primordial de condições de possibilidade do visível. Não podemos, no entanto, confundir esse caráter secundário das imagens, inaugurado pela noção de “regime de luz” que é, ela própria, parte do movimento de transformação do pensamento de Foucault, como mostra Deleuze, com uma visão que associa a metáfora a um reflexo imagético de algo concreto. No primeiro caso, tais formas de luz seriam anteriores ou, mais precisamente, relacionadas a algo que é anterior a um funcionamento simbólico – matérias e funções puras (Ibidem, p. 41). Elas abririam as condições do visível e do invisível, papel que mais tarde, a partir de *Vigiar e punir*, Foucault, segundo Deleuze, encaminhará ao diagrama. No segundo caso, e como demonstra a vastíssima literatura sobre metáfora, o simbolismo é fundamental, pois, grosso modo, é possível dizer que se trata de transporte semântico (ou encontro) entre planos equivalentes, significantes ou simbólicos *a priori*, ainda que variando mais tradicionalmente segundo os chamados sentidos “próprios” ou “impróprios”. As formas de luz, segundo Deleuze, desconhecem o visível, pois na prática estamos de novo acessando um diagrama de forças, e imagens, a seu turno, dependem dessa abertura de condições, seja para sua atualização formal, seja para simplesmente seguirem em estado latente, em termos deleuzianos, real sem ser atual. Nossa discussão inicial sobre a arqueologia e as imagens parece aqui ganhar mais elementos:

Seria a imagem ou a qualidade dinâmica que constituiriam a condição do visível (...) Mas ele [Foucault] chega rapidamente a uma outra solução. Se as arquiteturas, por exemplo, são visibilidades, lugares de visibilidade, é porque elas não são somente figuras de pedra, isto é, agenciamentos de coisas e combinações de qualidades, mas, antes, formas de luz que distribuem o claro e o escuro, o opaco e o transparente, o visto e o não-visto etc. Em páginas célebres, *As palavras e as coisas* descrevem o quadro de Velásquez, *As meninas*, como um regime de luz que abre o espaço da representação clássica, e distribui nele o que é visto e os que veem, as trocas e os reflexos, até o lugar do rei, que não pode ser senão inferido como fora do quadro (não é um outro regime de luz totalmente diferente que descrevia o manuscrito

destruído sobre Manet, com uma outra utilização do espelho, uma outra distribuição de reflexos?) (Ibidem, pp.64-65).

A passagem acima é claríssima no que diz respeito às condições de possibilidade do visível como formas de luz que se atualizam em um dispositivo, em uma forma-pintura (portanto, em imagens). Mas, diante do que vimos n’*As palavras e as coisas*, sobretudo da mutação arqueológica que Foucault menciona destacando o anúncio da vertigem de um “espectador olhado” n’*As meninas*, não somente da distribuição do que é visto e dos que veem, somos levados a fazer uma das frases desse excerto de Deleuze crescer pelo meio: “não é um outro regime de luz totalmente diferente que – ‘apenas anunciado n’*As meninas* quando, colocando o quadro na representação e a representação no espaço real, abriam necessariamente para a colocação do próprio quadro em um espaço real’ – descrevia o manuscrito destruído sobre Manet, com uma outra utilização do espelho, uma outra distribuição de reflexos?”. Alguns comentadores de Foucault que se centraram nesse ponto de fato ressaltaram, apesar das diferenças entre a análise “d’*As acompanhantes*” e aquela “d’*A pintura de Manet*”, uma continuidade de projetos.

Deleuze opta por sublinhar a diferença entre os regimes de luz nos dois casos, no do material Foucault-Velásquez e no do material Foucault-Manet. O filósofo sugere que o que está manifesto em um caso é diverso do que o que vemos no outro, o que é realmente inegável. Ele, na verdade, lança apenas essa indicação sobre as diferenças dos regimes de luz atuando sobre Velásquez e Manet, mas não desenvolve o comentário. Não sabemos o que o filósofo acessou de fato do material que Foucault produzia sobre Manet⁴⁷, e que se perdeu, mas o “talvez” aparece frequentemente nas passagens em que Deleuze fala desse projeto (Ibidem, p. 60). De todo modo, para compreendermos seu comentário, é preciso que notemos que ele é feito durante sua exposição sobre as formas do dizível e do visível em Foucault. Faz sentido, portanto, que Deleuze lance mão de exemplos que tratem de um regime de luz a partir daquilo para o que ele abre, nesse caso, a representação clássica representada n’*As meninas*, que seria a atualização de algo que poderíamos chamar de uma espécie de “luz primeira”⁴⁸, espaço de condições dadas ao Classicismo. Da mesma forma, haveria uma luminosidade primeira a ser considerada no caso das

⁴⁷ A primeira transcrição da conferência “A pintura de Manet” de que temos notícia data de 1989, sendo, portanto, posterior ao livro escrito por Deleuze sobre Foucault. Há mais detalhes acerca do trabalho de Foucault sobre Manet em SAISON, M. (dir.), 2004, pp. 11-7.

⁴⁸ Deleuze identifica isso em *Raymond Roussel*, de Foucault (Ibidem, p. 65).

Édouard Manet



Un Bar aux Folies-Bergère



Le Balcon

pinturas de Manet, o que só aparece sugerido por Deleuze (e a iluminação na pintura, que não corresponde às formas de luz, mas necessariamente delas depende, é realmente um dos pontos de interesse “d’A pintura de Manet”).

Se a preocupação de Deleuze é tratar de visível e dizível em Foucault considerando suas condições de possibilidade e sua participação como estratos do saber, parece fazer bastante sentido que ele destaque, sobretudo, o que poderíamos chamar de agenciamento clássico d’*As meninas*. Não há dúvidas de que o quadro efetua em altíssimo grau o diagrama soberano, representativo, através de seus agenciamentos concretos, imagens, luz, formas. Se a questão de Deleuze é tratar do visível, não podemos estranhar que ele leia a análise de Foucault da pintura de Velásquez sobretudo como arqueologia da pintura, como arquivo, como agenciamento concreto ou efetuação do diagrama clássico; afinal de contas, a passagem de fato do arquivo ao diagrama ocorreria em Foucault só mais tarde, em *Vigiar e punir*, segundo o próprio Deleuze.

Poderíamos finalizar assim essa visão sobre Deleuze e o material Foucault-Velásquez, inscrevendo-o entre aqueles que viram *As meninas* em sua amarração clássica, ainda que não como símbolo tradicional ligado à tarefa de ilustrar o saber discursivo, mas sim como algo visível que se relaciona com o dizível no campo do saber (no caso, clássico). Mas se, como diz Deleuze, “nada fecha” em Foucault, tampouco de seus escritos seria fácil que extraíssemos conclusões tão pacíficas. Na segunda e última passagem em que Deleuze menciona *As meninas* em *Foucault*, ele não contraria o que havia dito sobre as formas de luz e a pintura como arquivo, mas trata mais detidamente da relação entre diagrama de forças e pintura, aproximando-se da questão do poder, e nos motivando a continuar atentos:

Por isso é tão relevante a solução nova que propõe Foucault: o quadro-descrição é a regulação própria às visibilidades, assim como a curva-enunciado é regulação própria às legibilidades. Vem daí a paixão de Foucault em descrever os quadros, ou, melhor ainda, em fazer descrições que valem por quadros: descrições d’*As meninas*, mas também de Manet, de Magritte, e as admiráveis descrições da cadeia de condenados⁴⁹, ou ainda do asilo, da prisão, da pequena viatura penitenciária, como se fossem quadros, e Foucault, pintor. (...) Voltemos à descrição d’*As meninas*, de Velásquez: o caminho da luz forma “uma concha em hélice” que torna as singularidades visíveis, e as transforma em clarões e reflexos em um “ciclo” completo da representação. Assim como os enunciados são curvas antes de serem frases e proposições, os

⁴⁹ Deleuze utiliza a expressão *chaîne de forçats*, que sugere a ideia de condenados a trabalhos forçados.

quadros são linhas de luz antes de serem contornos e cores. (...) O diagrama de forças se atualiza ao mesmo tempo nos quadros-descrições e nas curvas-enunciados. (...) Sem dúvida o poder, se considerado abstratamente, não vê e não fala. É uma toupeira, que se reconhece apenas em sua rede de galerias, em seu terreno múltiplo: ele “se exerce a partir de pontos inumeráveis” (Ibidem, pp. 87-88).

Pensar os quadros como linhas de luz antes de serem contornos e cores é fundamental para compreendermos adiante por quais trilhas se moveram comentadores da relação entre Foucault e a pintura. Além disso, Deleuze insiste novamente sobre o diagrama não poder ver e não poder falar, o que agora aparece através de uma ressonância com o agir da toupeira. O próprio Foucault, veremos, de certo modo trata disso em “A força de fuga”, e o mais interessante é que o faz através da ligação animal-pintura-força.

Mas é no pequeno texto de Deleuze “O homem, uma existência duvidosa” que a impressão de que também em seus trabalhos “nada fecha” ganha mais intensidade. No livro *Foucault*, percorremos há pouco a pintura como dispositivo atualizando um diagrama. Mas agora, trata-se de uma resenha d’*As palavras e as coisas* veiculada no *Le Nouvel Observateur* no ano do lançamento da obra. Sentimos rapidamente que o texto nos confirma que Deleuze já havia tomado, desde os anos 60, “As acompanhantes” como a figura do Classicismo em Foucault, e percebemos claramente que essa associação está mesmo pautada na distribuição de espaços, imagens, reflexos e olhares possíveis e atualizados no clássico. Mas, uma vez que se trata de apontar a mudança arqueológica do moderno, o interessante é notar que Deleuze, nesse texto, não hesita em acompanhar Foucault, que volta, n’*As palavras e as coisas*, direta ou indiretamente ao quadro de Velásquez – ou, talvez, Foucault deixe que a própria pintura, em alguma medida, volte. Afirma Deleuze que: “Elas [as ciências do homem] pretenderam preencher o *espaço vazio* da representação. Mas esse lugar do rei não pode, não deve ser preenchido: a antropologia é uma mistificação” (ARTIERES, P., 2009, p. 68). Ora, esse excerto nos indica que o filósofo, de certo modo, participa da avaliação de Foucault dessa pintura como antecipação da *épistémè* subsequente, ou ao menos como um forte arquivo que se relaciona às passagens, ao “entre” *épistémès*; ainda que a avaliação disso seja difícil, esse raciocínio de Deleuze sobre as ciências humanas depende, de todo modo, dos pressupostos de uma articulação de espaços, de *épistémès*, mesmo que não saibamos bem qual seria seu estatuto no pensamento do filósofo. Vimos acima Deleuze tratando de pintura e efetuação de diagrama de forças, mas curiosamente ele não

Variações d'*As meninas*
Waltércio **Caldas**



O livro Velásquez

explora, nesse seu material-Foucault, o problema de pensar a pintura em relação a outras disputas de forças, a outras *épistémès*, em suma, àquilo que não é diretamente atualizado pela arte como captação ou captura de forças, mas que, justamente por isso, garante a manutenção das possibilidades de criação, de novos encontros, de indicação de uma outra geometria possível de forças em disputa em dimensões que são virtuais. Ao mesmo tempo, no entanto, Deleuze fecha sua resenha afirmando algo sobre a filosofia que nos sugere uma estreita relação das ciências e das artes com o diagrama de forças enquanto multiplicidade espaço-temporal, com a antecipação ou criação de novos “espaços”, o que nos indica que talvez ele pudesse ter tomado *As meninas* também como antecipação da abertura do espaço do moderno, ainda que não tenha decidido fazê-lo: “Uma nova imagem do pensamento, uma nova concepção do que significa pensar, é hoje a tarefa da filosofia. É aí que ela pode mostrar sua capacidade de mutações e de novos “espaços”, não menos que aquela das ciências e das artes” (Ibidem, p. 71).

De certo, temos o seguinte: *As meninas*, para Deleuze, são descritas por Foucault como um regime de luz que abre o espaço da representação clássica, dispositivo que se relaciona, efetua o diagrama soberano, da mesma forma que o *Panopticon* se relaciona ao diagrama das sociedades disciplinares, à sua forma ideal, abstraída de todo obstáculo, como diz Foucault (FOUCAULT, M., 1975, p. 239). Se Deleuze, até onde sabemos, não trabalhou a questão da pintura nas análises de Foucault como antecipação, como passagem entre diagramas diferentes, como captação e efetuação variável⁵⁰ de relações de forças, de todo modo foi quem multiplicou as articulações entre formas e forças, saber e poder, de maneira a mostrar sua necessária vinculação no trabalho do amigo. Não cremos, assim, que essa ausência aparente chegue a significar uma exclusão do dispositivo pintura desse jogo diagramático que traduz o que temos chamado de passagens entre *épistémès*, jogo assim destacado por Deleuze:

Mais ainda, concebe-se diagramas intermediários como passagens de uma sociedade a outra: assim é o diagrama napoleônico, no qual a função disciplinar se conjuga com a função soberana (...). É que o diagrama é profundamente instável ou fluido, não parando de misturar matérias e funções de modo a constituir mutações. (...) Ele faz história desfazendo realidades e significações precedentes, constituindo um número equivalente de pontos de emergência ou de criatividade, de

⁵⁰ Lembremos que é o próprio Deleuze quem trata dos graus ou coeficientes de efetuação de um diagrama abstrato em um dispositivo concreto. Cf., Ibidem, p. 48.

conjunções inesperadas, de improváveis *continuums*. Ele duplica a história com um devir (DELEUZE, G., 1986, pp. 42-3).

Para Deleuze, “toda sociedade tem seu ou seus diagramas” (Ibidem, p. 43), de forma que a questão do coeficiente de efetivação nos diferentes dispositivos ganha assim muita importância. Se Manet, Klee e mesmo Kandinsky estariam diante do moderno na posição de Velásquez diante do clássico, seria, talvez, por efetuarem concretamente em alto grau diagramas abstratos que os selecionaram, com seus regimes de luz, assim como o pintor espanhol havia efetuado em alto grau o clássico. Mas se Foucault volta ao quadro de Velásquez mais ao final d’*As palavras e as coisas* sublinhando seu caráter de anúncio do moderno, talvez exista nisso uma possível ligação com outras relações de força, com a efetuação marginal de outros diagramas. É interessante notarmos desde já que ocorre o mesmo “n’A pintura de Manet”, ou seja, acabamos diante do tom de anúncio, de que algo está por vir, de abertura de condições, em suma, aparentemente de relação com um novo ou novos diagramas de forças:

Manet certamente não inventou a pintura não-representativa, pois tudo em Manet é representativo, mas ele fez agir na representação os elementos materiais fundamentais da tela, ele estava inventando, se quiserem, o quadro-objeto, a pintura-objeto, e estava aí, sem dúvida, a condição fundamental para que um dia finalmente nós nos livremos da própria representação e que deixemos agir o espaço com suas propriedades puras e simples, suas propriedades materiais em si mesmas (SAISON, M., 2004, p. 47).

Daniel Defert, companheiro de Foucault, afirmou que um quadro como *Un bar à Folies-Bergère*, de Manet, era, para o filósofo, o “inverso exato d’*As meninas* de Velásquez” (Ibidem, p. 47). De fato, são dispositivos diferentes, mas ambos parecem ter em comum uma relação com diagramas de força que talvez, mais do que apenas atualizações, ao menos em uma de suas dimensões funcionem, a seu modo, abrindo para círculos de virtualidades⁵¹. Foucault, sem dizer claramente, sem muito teorizar, parece ter colocado, em sua arqueologia, prioritariamente as artes nessa posição de espécies de máquinas do tempo, moduladores de velocidades diversas.

* * *

⁵¹ Deleuze trata das multiplicidades e de suas relações com o atual e as imagens virtuais em “O atual e o virtual”. Cf. DELEUZE, G.; PARNET, C., 1996, pp. 179-185.

Mas nem todos que resenharam *As palavras e as coisas* logo após seu lançamento foram capazes de fazer comentários sobre *As meninas* tão precisos, ainda que breves, quanto os de Deleuze. Como vimos, entrevistadores de Foucault não puderam se livrar de uma interpretação dessa pintura como símbolo do Classicismo, o que, cremos, indica uma compreensão de certo modo precária da prática arqueológica. Deleuze, ao contrário, mostra a pintura em seu agenciamento clássico concreto e, de certo modo, partilha de sua ligação com a transformação do terreno do moderno. Entretanto, a hipótese que relaciona essa transformação com o preenchimento do espaço vazio marcando a representação clássica ou a pura representação não foi recuperada em resenhas apenas por Deleuze. Não que pretendamos (ou que fosse de fato possível) mapear de modo exaustivo esse campo de intervenções, mas vale mencionar, a esse respeito, o texto de Jean d’Ormesson, pois o que ele propõe é algo que não vimos até o momento: trata-se, ao mesmo tempo, de tomar *As meninas* como ilustração do clássico, bem como de sublinhar seu traço de “pivô epistêmico” concreto, ao menos aparentemente. D’Ormesson diz que:

As palavras e as coisas substituem a fenomenologia por uma geologia do pensamento histórico (...), as análises concretas da realidade cotidiana por interpretações simbólicas d’*As meninas* de Velásquez (...). (...) *As meninas* de Velásquez ilustram o estatuto da pura representação clássica. (...) Ele [o homem] surge bruscamente no lugar do Rei no quadro de Velásquez, ou seja, na posição ambígua, mas central, de objeto para um saber e de sujeito que conhece: aqui nasce enfim esse duplo empírico-transcendental (...) (ARTIERES, P., 2009, pp. 202, 206 e 211).

Vemos que tomar o quadro como símbolo de uma época e, ao mesmo tempo, como algo que também se encontra, de algum modo, presente na passagem a outra, foi, portanto, possível entre aqueles que trataram “d’As acompanhantes”. O curioso é que, no caso de d’Ormesson, há claramente menção ao homem que surge nesse espaço real demarcado por uma geometria pictórica como duplo empírico-transcendental, tal como trabalhado por Foucault, o que significa dizer que essa nova figura do homem, para usar uma expressão frequente no filósofo, descobre-se submetida à mesma finitude (empírica) que, passando ela a ser no moderno fundamento (transcendental) de todo conhecimento, também aparece nas próprias coisas, limitação do mundo empírico. Em suma, nas palavras de Foucault, o homem passa a ser, ao mesmo tempo, sujeito e objeto do saber. Mas se d’Ormesson reconhece esse movimento do homem como duplo

empírico-transcendental surgindo no espaço do rei, por que então anteriormente demarcar a imagem da pintura como mero símbolo do Classicismo que parece pairar sobre as coisas, ilustrando aquilo que classicamente significaria ‘representar’? Ou será que essa emergência do homem nesse espaço seria também, apesar de seu texto não deixar isso transparecer, mera metáfora? A representação clássica não distribuiria, como mostra Deleuze, imagens, reflexos e olhares segundo um regime de luz próprio, não teria, por assim dizer, efetiva participação no mundo empírico como fundamento, anterior à emergência da figura do homem ocupando essa função, de uma ordem clássica das coisas? Não podemos deixar de insistir que *As meninas* representam a representação clássica, o brilhantismo “d’As acompanhantes” parece residir justamente em mostrar que a pintura funciona como representação se representando efetivamente, algo que é neutralizado quando pensamos apenas em símbolo, ilustração, metáfora ou até mesmo modelo. É de agenciamento ou de atualização que se trata nesse material Deleuze-Foucault-Velásquez, e a simbolização pode introduzir como central um elemento interpretativo regulado pela “consciência do significado” que é no mínimo estranho à prática arqueológica. A tentação do moderno não terá sido justamente tentar preencher diferentemente um espaço repleto de possibilidades de mudança, mas que, de todo modo, teria sido sempre real, esse lugar do rei, mesmo que, como diz Foucault, até então ele fosse preciso, mas indiferente? *As meninas* seguem nos parecendo mais do que um símbolo do Classicismo, e o próprio d’Omersson mistura em seu texto uma qualificação “d’As acompanhantes” como símbolo e, ao mesmo tempo, como a própria presença manifesta da representação clássica, pois, para ele: “O que está manifesto nesse quadro é o *espaço* da representação clássica todo em espelhos, em reflexos, em imitações, em retratos” (Ibidem, p. 207 – *grifos nossos*). Mas, afinal, estando o próprio espaço da representação clássica manifesto no quadro, em que medida poderíamos dizer que ele é símbolo? Algo poderia simbolizar a si próprio? Se sim, que consequências teria isso?

Parece mais consistente seguirmos *As meninas* efetuando um agenciamento fortemente clássico e, mais do que isso, abrindo para outros diagramas, como se os efetuasse em gradiente menor, através de sua função de “antena” submetida a uma multiplicidade de forças de diferentes intensidades, com todas as relações que isso pode nutrir com o que Deleuze chama de virtual. Mesmo alguns que perceberam essa particularidade da pintura de Velásquez tiveram, a nosso ver, muita dificuldade de se afastar da arte como o universo do simbólico, do reflexo de uma realidade concreta aí traduzida em figuras de síntese, de ilustração, quando a concretude da própria figura

deveria ser vista em Foucault como parte fundamental do saber. Isso, sem dúvida, segue inovador, se não escorregarmos para um discurso que vê nisso simplesmente o equivalente de uma simplória “crise do real”, refletida em um jogo estéril de linguagem ou de imagem, como se pudéssemos, através de uma misteriosa capacidade humana de representar as coisas, garantir sua existência e sua realidade fora de toda e qualquer linguagem. Em suma, estamos aqui às voltas com pensamentos sobre a anterioridade das coisas em relação à linguagem, senão com sua origem ou fundamento extra-linguístico, no mais das vezes. Não se trata, evidentemente, de negar a existência da função simbólica, constatável em qualquer sociedade, mas a questão é que nessa linhagem arqueológica, sobretudo potencializada em seu encontro Foucault-Deleuze que interessadamente torna a arqueologia, de certo modo, estranha a si própria, um misto de formas e forças, o simbólico tende necessariamente a ser, caso apareça, secundário, e vimos até aqui quanta resistência isso pode causar – possivelmente operando inclusive a partir de um nível inconsciente nesses interlocutores de Foucault. Mas seria possível que *As meninas* efetuassem diagramas de forças diferentes sendo um operador meramente simbólico, nesse sentido forte que as culturas ocidentais dão ao símbolo, ligando seu funcionamento, em última instância, à própria representação? Essa operação simbólica e a capacidade de captação ou de antecipação (e, no caso d’*As meninas* para Foucault, o que elas designam antecipadamente é a posição do homem ocupando o lugar do rei, transformado por um “olhar de carne”) poderiam andar juntas?

A julgar pelo texto de d’Ormesson, não exatamente. Uma vez que ele deixa o registro clássico, o simbolismo também parece ficar esquecido e, lembrando-se da figura do homem como duplo empírico-transcendental, parece passar a se destacar mais o literal, como no excerto a seguir:

Lembre-mos d’*As meninas*: dessa pura representação, o objeto, o sujeito, o modelo e o Rei estavam igualmente ausentes. O que essa ausência *simbolizava* era a impossibilidade do racionalismo clássico de isolar um domínio próprio e específico do homem e do pensamento (...) Rigorosamente, “antes do século XVIII o homem não existia”. Ele *surge bruscamente no lugar do Rei* no quadro de Velásquez, ou seja, na posição ambígua, mas central, de objeto para o saber e de sujeito que conhece. (Ibidem, pp. 210-211) – *grifos nossos*.

É como se o arranjo clássico do quadro, com suas imagens, servisse de símbolo ao próprio clássico, ao passo que o espaço do rei, transformado no moderno, é tomado praticamente

literalmente. Isso nos sugere uma espécie de diferenciação, como se o simbólico funcionasse, sobretudo, a partir de uma “realidade” prévia, exterior, expressando-a sinteticamente, ao passo que, no caso da função do que chamamos antes de pivô epistêmico, ou do trabalho de efetuação de diagramas abstratos, parece que o símbolo mostraria aí suas limitações, pois como poderia um símbolo destacar as forças “laterais” de uma dada *épistémè*, os “abalos do real”, sem comprometer sua atuação como emblema desse regime de saber? Se um símbolo puder captar aquilo que, por assim dizer, já está escapando da *épistémè* vigente, não fará isso, justamente, invalidando sua natureza, que pressupõe o emblemático, o exemplar, em suma, o fato de ser uma espécie de modelo reduzido, ou um “atalho semiótico”, para aquilo com que ele se relaciona? Isso não explicaria por que, apesar de muitos comentadores partilharem da visão de que *As meninas* antecipam o espaço do moderno em que a figura do homem surgirá, ninguém diz que essa pintura de Velásquez simboliza o espaço do moderno? A função do símbolo parece exigir certa precisão, que não é outra coisa senão uma forma de exclusão, pois quem poderia dizer, sem sofrer nenhuma objeção, que: “*As meninas* simbolizam o classicismo e também simbolizam o moderno!” Isso parece pouco provável como procedimento de pensamento informado pelo simbólico. Em resumo: o símbolo, ao menos nesse sentido frouxo que está refletido na falta de preocupação em defini-lo daqueles que citamos, acaba, portanto, claramente associado a algo corrente, usual, e nos parece que, se assim for, ele tem poucas condições de acesso àquilo que Deleuze qualificou, a propósito do diagrama em Foucault, de multiplicidade espaço-temporal. Ao contrário, ao menos esse tipo de símbolo, de que muitos falam e que raramente aparece discutido de fato, parece depender de um solo relativamente estável para estabelecer suas conexões, para garantir as significações no processo de interpretação de sua ligação com o que ele pretende designar. Talvez não por acaso alguns teóricos da metáforização, como Ivor A. Richards (1936), tenham chamado de *ground* esse espaço de articulação entre signos.

Salvo engano, “n’ *As acompanhantes*” Foucault sequer usa as palavras símbolo, simbólico ou simbolizar. Há apenas uma ocorrência, sem maior relevo, da palavra “simbolicamente” (FOUCAULT, M., 1966, p. 30). Se há mistério em sua linguagem, e o próprio d’Ormesson enxerga o talento de Foucault nisso, pois “essas páginas consagradas às *Meninas* são propriamente cintilantes e a subtilidade extrema do pensamento e do estilo aí se desenrola com uma força que provoca a adesão – mesmo se ela vai, às vezes, longe demais em uma espécie de

barroco metafísico” (ARTIERES, P., 2009, pp. 206-207), não é pelo abuso das metáforas⁵², senão pela própria estimulante impossibilidade de dizer algo que está do lado do visível e não do dizível. Voltamos, portanto, ao tema da disjunção entre os estratos, e se a linguagem é por vezes “n’As acompanhantes” anônima e cinzenta (não-autoral, mas totalmente singular, talvez pudéssemos dizer), isso se explica pela própria batalha travada com a pintura, que ainda que não seja uma figuração do clássico (podendo ser uma figuração clássica, com imagens investidas pelo discurso clássico, ou ainda, efetivando em imagens forças do Classicismo), tampouco detém a propriedade afirmativa da linguagem verbal.

Isso explicaria, e aqui é todo o tema do encontro de Foucault e Magritte que surge nas entrelinhas e arrasta adiante em *Isto não é um cachimbo* a potência do material Foucault-Velásquez, as fórmulas linguísticas frequentes “d’As acompanhantes”, que fazem proliferar menos uma explicação verbal da pintura do que a expressão do próprio encontro e, conseqüentemente, do desencontro entre imagem e palavra, como em: “É que, talvez, nesse quadro, e em toda representação de que ele é, por assim dizer, a essência manifestada, a invisibilidade profunda do que se vê é solidária com a invisibilidade daquele que vê (...) Talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre.” (FOUCAULT, M., 1966, p. 31). Dizer d’As meninas que são, “talvez”, “por assim dizer”, a “essência manifestada” da representação, é, cremos, muito mais do que dizer com dúvidas, é lançar um convite ao olhar, pois, no limite, é só isso que podemos fazer diante da aceitação da própria dificuldade de dizermos diante da pintura o que ela é. Em *Isto não é um cachimbo*, já dos anos 1970, diz Foucault a propósito de Magritte: “pintor do ‘Mesmo’, liberado do ‘como se’” (Idem, 1973, p. 60). É como se Foucault mais tarde percebesse e nos dissesse que cabe à própria pintura – e na prática foi isso, em grande medida, o que ocorreu na história das artes plásticas – liberar-se do “como se”, e nossa discussão até aqui busca em grande parte mostrar que Foucault, empregando o “como se” diante do visível de Velásquez, nem por isso deixa de abrir uma possibilidade extremamente interessante, que é considerar, já no seu material Velásquez, o jogo complexo da materialidade da própria pintura, pintura ou quadro que inevitavelmente existe em um espaço real. Ou, talvez, para dizer de modo mais coerente, pois essa formulação ainda pressupõe uma distinção entre um objeto e um lugar que lhe é exterior, a própria pintura seria, antes de mais nada, ela própria um espaço real, um retângulo que

⁵² Tema discutido por Jacques Bouveresse (2005).

tradicionalmente delimita um campo específico que fundamentalmente comporta um jogo entre visível e invisível. Se não fosse assim, que estatuto teria esse lugar à frente do quadro do qual depende a análise de Foucault, senão o estatuto também de algo real, dependente justamente da profundidade fictícia que nos ajuda a ver, através de um espelho representado, a própria crise da representação perdendo o controle do seu espaço tradicional?

Como dissemos antes, ficção e realidade (ou os polos da representação e do real) em Foucault trabalham juntas, pois uma ficção é tão real quanto pode o real, mais trivialmente, ganhar cores ficcionais. A consequência disso: “n’A pintura de Manet”, Foucault vai justamente investigar como esse pintor nega a profundidade abstrata da tradição pictórica ocidental, de novo levando consigo imagens desse material Velásquez e, mais uma vez, como não poderia deixar de ser, o filósofo se esquivava de “etiquetas”, nesse caso, da figura de Manet, típica entre os historiadores da arte, como o precursor do impressionismo, dizendo, como já vimos, que o quadro-objeto, ainda que tudo no pintor seja representativo, é “condição fundamental para que um dia finalmente nós nos livremos da própria representação”. Não se trataria de novo de captura de forças diversas em relação à matriz do saber vigente no século XIX de Manet, o que nesse caso vemos inclusive no escândalo provocado por algumas de suas telas, tal como *Olympia*, que inaugura, como mostra Foucault, um novo uso da iluminação? A crise da representação clássica não exclui o lugar da representação no moderno, transformado evidentemente; mas as nuances da representação no moderno caminham, com Manet, já flertando com o não-representativo (e não cremos, de novo, que se trate de já simbolizar o não-representativo, pois aqui as coisas ficariam realmente paradoxais, ainda que talvez pudéssemos falar justamente, como vimos no próprio Foucault, de algo como um “símbolo não-representativo”), sugerido por usos desnaturalizantes da perspectiva e da luz, por exemplo.

Aproveitando-nos do tema da materialidade na pintura, vamos agora analisar brevemente um interessante artigo de Veronique M. Foti, intitulado “Representação representada: Foucault, Velásquez, Descartes”. Esse pequeno texto introduz algo diverso, a começar pelo contexto de sua produção. Não se trata, como nos casos anteriores, de uma manifestação escrita ainda no calor do lançamento d’*As palavras e as coisas*, na França ou Itália, mas sim de um texto da década de 1990 produzido por uma professora da Universidade da Pensilvânia. Sabendo que houve uma grande influência da filosofia francesa contemporânea nas universidades estadunidenses nas

últimas décadas⁵³, sobretudo na área de estudos literários, é preciso dizer que sentimos claramente que Foti tocou em pontos muito importantes do material Foucault-Velásquez. Sua tese central é de que Foucault, “n’As acompanhantes”, teria proposto uma interpretação que seria ainda fortemente marcada ou estaria “ainda confinada em uma compreensão cartesiana da visão e da pintura, assim como em sua mútua assimilação cartesiana”, afirmando, em seguida, que: “... seu investimento na ‘especificidade’ da visão é, no máximo, imperfeitamente realizado – dos principais registros da visibilidade, como cor, forma, profundidade ou iluminação, ele [Foucault] devota quase que atenção exclusiva aos dois últimos; e mesmo um desses, a luz, torna-se para ele, como propõe Deleuze, ‘um sistema de luz que abre o espaço da representação clássica’” (FOTI, V. M., 1996, [s.p]).

Acreditamos que o acurado artigo de Foti ganharia em consistência se trocasse o tom crítico por um outro, que pretendesse somar elementos ao já denso material Foucault-Velásquez. É bastante curioso que a autora argumente que possamos questionar se a análise de Foucault “exauri a extraordinária complexidade visual e simbólica da pintura” quando, na prática, não lhe ocorre que, em um artigo de pouco mais de dez páginas intitulado “Representação representada...”, ela tampouco poderia ter esgotado as possibilidades de ler e ver “As acompanhantes”, isso sem mencionarmos a imensa sombra que esse texto joga sobre toda a produção posterior de Foucault tratando mais diretamente de pintura e, inevitavelmente, de representação. Mas o que há de interessante em Foti, além dessas controversas posições, que poderíamos nós mesmos somar ao material Foucault-Velásquez?

Antes de mais nada, não nos parece que a autora esteja plenamente equivocada quando associa a análise de Foucault a uma exploração teórica ou filosófica da visão, de matiz realmente albertiana. O que causa certo incômodo é considerar que essa análise do filósofo sobre, como diz Foti, a “estrutura” da representação esteja circunscrita a isso, ou ainda, “não tenha estado totalmente atenta à materialidade da pintura e à sua resistência à apropriação discursiva” (Ibidem, [s.p]). Parece haver uma certa confusão de ênfase no argumento geral de Foti, pois se há algo sobre o qual Foucault se debruça em vários de seus escritos, e isso chama particularmente a atenção de Deleuze, trata-se da irreducibilidade entre dizível e visível, que aparece desde *O nascimento da clínica*. A resistência d’*As meninas* se mostra claramente através da linguagem que Foucault se vê obrigado a adotar tratando do quadro, na forma do “como se”. E é fabuloso

⁵³ François Cusset (2003) buscou descrever essa relação França-Estados Unidos, criticando aspectos desse processo.

como a própria Foti expressa bem a complexidade do quadro de Velásquez⁵⁴, afirmando que aí “a forma ilusionística e a materialidade são igualmente convincentes, sendo, pois, indecível qual delas tem primazia”, causando espanto o fato de que ela considere que Foucault tenha ficado do lado da ilusão da perspectiva. Ora, a nosso ver Foucault não fez outra coisa senão jogar com essa indecidibilidade, com essa vertiginosa conexão, ou melhor, re-conexão dos polos do ilusório e do material, do representado e do concreto – sentimos que em Foucault não se trata sequer de opor esses polos, pois não seriam totalidades em relação dialética, e muitos comentadores do filósofo, talvez ansiosos por compreendê-lo, associaram-no rapidamente à relação marxiana entre infraestrutura e superestrutura⁵⁵. Dizer, por outro lado, como faz Foti, que Foucault teria “negligenciado a materialidade da pintura em favor de sua inteligibilidade quase matemática, perspectiva (afirmando aqui o próprio modelo matemático do filósofo do qual deriva a esquematização da visão)”, não nos parece constituir a melhor das alternativas de aproximação diante “d’As acompanhantes”, pois durante essas páginas o que Foucault explora é seguramente a experiência do curto-circuito que se insinua – mesmo que a luz do Classicismo não seja de súbito cortada, mas será efetivamente isso o que ocorrerá depois – quando começamos a misturar representação e materialidade sem pensar em termos de determinações prévias.

É preciso que concordemos com Foti, no entanto, de que o tratamento de Foucault sobre a especificidade da visão é realmente incompleto. Mas, ao mesmo tempo, qual seria completo, senão a experiência “incomunicável” do próprio olhar? Essa objeção de Foti novamente leva a uma situação difícil, pois a soma de mais elementos à “visão”, uma vez que busquemos descrevê-la verbalmente, não garante a exclusão desse seu suposto caráter precário de modelo. Foti questiona a atenção de Foucault a uma “visão” centrada apenas na profundidade e na luz, faltando aí, pelo menos, a cor e a forma. Seria necessário tentar confirmar isso “n’As acompanhantes”, mas ainda que seja demonstrável que o filósofo tenha se esquivado de cor e forma em seu texto, por que não encontramos na própria Foti uma análise das consequências para a representação, tema de Foucault, dessa espécie de correção ou acréscimo? E será mesmo que, se tivesse ela explorado as consequências de forma e cor em Velásquez, transformado em foco do seu artigo a concretização ou execução do “quarteto” da visão, ao invés de se ater às mais

⁵⁴ Ainda que ela nem sempre trate d’*As meninas* problematizando uma *épistémè*, que devemos lembrar parecia ser a principal motivação de Foucault, e por vezes fale, de modo simplista, de “código” e “mensagem” a propósito da pintura.

⁵⁵ Pierre Burgelin faz, de certo modo, justamente isso. Cf. ARTIERES, P., 2009, p. 240.

Variações d' *As meninas*
Francisco de Goya



Las meninas



Las meninas

descompromissadas pinceladas nas roupas da infanta, ou aos “grãos” que formam o piso, ou ainda ao vermelho distribuído pelo quadro, teríamos tido a chance de ler uma verdadeira explicação sobre visão e pintura em relação à representação, antes desse fechamento de seu texto:

Assim que essa opacidade da pintura, refratária à pura percepção, bem como a construtos intelectuais e linguísticos, for atingida, podemos não apenas começar a entender a exigência que a dirige, em seu curso histórico, rumo à abstração, mas também podemos nos aproximar de sua ordem específica, sua *poiesis*, para nos voltarmos ao tema da diferença que continua em foco no pensamento pós-moderno (Ibidem, [s.p]).

A confusão de Foti nos parece ser considerar que Foucault, opondo-se à fenomenologia⁵⁶ de Maurice Merleau-Ponty, desvia-se da pura percepção em favor de um construto filosófico-matemático prévio que dirige seu encontro com *As meninas*. Mas a intenção de Foucault não se volta principalmente à história da arte, claramente diferente daquilo que move Foti. O que o arrasta ao encontro com Velásquez, tudo o indica, é o problema da representação clássica e do espaço do moderno. Se o filósofo recorre a uma teoria ou à esquematização da visão de cunho cartesiano, não faz isso senão por ver na própria pintura a demarcação disso – ainda que não somente. O interessante é como Foucault preserva e, a um só tempo, subverte esse esquema constantemente. É em um registro misto, impuro⁵⁷, que seu encontro com o quadro ocorre, como não poderia deixar de ser em uma filosofia que está atenta à historicidade, sem ser, em função disso, prisioneira da história. Ora, Foucault não poderia viver um encontro apenas clássico ou cartesiano com *As meninas*, pois não é sequer nessa *épistémè* dominante clássica que a relação ocorre, ainda que elementos do virtuosismo clássico sigam de fato fortemente ativados “n’As acompanhantes”, uma vez que esses elementos se encontram de certa forma no próprio material Velásquez – uma visão clássica estaria aí, portanto, necessariamente depositada. Mas o que

⁵⁶ Georges Canguilhem, avaliador de Foucault em algumas ocasiões e cujo trabalho seguramente influenciou o filósofo, afirma em resenha d’*As palavras e as coisas* dos anos 1960: “A análise do vivido [ele se refere notadamente à fenomenologia] parece-lhe [a Foucault] uma tentativa apenas mais exigente e, portanto, mais rigorosa, para ‘fazer valer o empírico pelo transcendental’” (ARTIERES, P., 2009, p. 271).

⁵⁷ Foti afirma que o discurso clássico ignora “os fenômenos em sua experiência concreta (...) Uma visão purificada é entendida em termos de geometria e mecânica” (FOTI, V. M., 1996, [s.p]). Pensamento e visão, no Classicismo, seriam equivalentes, e a autora se baseia em Descartes nessa constatação. Mais uma vez, não nos parece ser esse o caso de Foucault, pois o registro de seu encontro com a pintura de Velásquez é totalmente impuro, misturando as marcas da visão clássica à materialidade incontornável da pintura em sua existência concreta, não no sentido fenomenológico que, de modo geral, traça outra figura do sujeito em relação à arqueologia, mas empírica propriamente.

marca esse encontro é, para usarmos uma expressão cara a Nietzsche, sua intempestividade, o fato de ele ativar o clássico, como que transportando o filósofo a esse espaço e fazendo-o captar suas principais linhas de força, e, ao mesmo tempo, como que agir também, em termos nietzscheanos, contra esse tempo, em favor de um tempo a vir, que é aquele em que para Foucault ainda pensamos, ou seja, o moderno. É só através da consideração de que a pintura existe, afinal de contas, no espaço real, que Foucault pode ver esse lugar à sua frente que abrigará a figura do homem no moderno, e essa consideração sobre o modo de existência “moderno” de uma pintura parece estranha ao Classicismo. E não é curioso que essa existência da pintura no espaço real seja vista a partir justamente de sua profundidade ilusória, a partir de um espelho representado? Tentemos então perceber, a seguir, com o próprio texto de Foucault, intenso e tenso, cheio de ritmo, qual o estatuto do ilusório e do material “n’As acompanhantes”:

No fundo da sala, ignorado por todos, o espelho inesperado faz brilhar as figuras que olham o pintor (o pintor em sua realidade representada, objetiva, de pintor trabalhando); mas também as figuras que olham o pintor (nessa realidade material que as linhas e as cores depositaram sobre a tela). Estas duas figuras são, uma e outra, igualmente inacessíveis, mas de modo diferente: a primeira por um efeito de composição que é próprio ao quadro; a segunda pela lei que preside a existência mesma de todo quadro em geral. (...) O espelho assegura uma metátese da visibilidade que incide, ao mesmo tempo, sobre o espaço representado no quadro e sua natureza de representação; ele faz ver, no centro da tela, aquilo que, do quadro, é duas vezes necessariamente invisível. Estranha maneira de aplicar ao pé da letra, mas invertendo-o, o conselho que o velho Pacheco havia dado, ao que parece, a seu aluno, quando este trabalhava no ateliê de Sevilha: “a imagem deve sair da moldura” (FOUCAULT, M., 1966, p. 24).

De forma que o que está fora da moldura entra de modo assombroso na imagem, desestabilizando as correlações fáceis. Nem representação nem espaço real são desconsiderados, e, nesse instável balanço, olhar, palheta e pincel são, para Foucault, “os instrumentos *materiais* da representação” (Ibidem, p. 27 – *grifo nosso*) representados. Não por acaso figuras como “tautológico”, “*mise en abyme*” e “metalinguístico” já foram lançadas, com mais ou menos êxito, nas inúmeras tentativas de compreensão d’*As meninas*. Não é demais lembrarmos que se trata de uma pintura do século XVII, de maneira que nos parece mais arriscado colocá-la, como faz Foti, como peça-chave de uma análise do “curso histórico” das artes visuais rumo à abstração e até ao

pós-moderno, do que fazê-la funcionar justamente em favor de algo que não é outra coisa senão uma alternativa (a intervenção do diagrama na arqueologia) à historiografia evolucionista de qualquer matriz, seja nas ciências, seja, nesse caso, nas artes. Na verdade, Foucault também aborda frequentemente as ciências a partir do tema da visão. Assim como ocorre diante d'*As meninas* com o filósofo buscando tratar das relações entre visão e uma dada *épistémè* que a suporta, ainda que tais relações acabem sendo marcadas pela instabilidade entre o que vê e o visto, pois a pintura parece se encontrar como que em uma passagem epistemológica, com as ciências também se tratou de pensar a relação *visão-épistémè*. A esse respeito, diz Foucault, fazendo-nos crer que ele não levava consigo na arqueologia um modelo prévio de visão, senão justamente buscava destacá-lo a partir das tensões próprias a cada arquivo em suas relações espaço-temporais: “Aldrovandi [naturalista italiano da Renascença] não era nem melhor nem pior observador que Buffon [naturalista francês que viveu no século XVIII] (...). Simplesmente, seu olhar não estava ligado às coisas pelo mesmo sistema, nem pela mesma disposição da *épistémè*” (Ibidem, p. 55). Por isso, não nos surpreende que uma “visão cartesiana” também tenha participado coerentemente “d’As acompanhantes”, com a particularidade de que às artes Foucault reserva um lugar especial n’*As palavras e as coisas*, de certo modo “dentro e fora” da própria arqueologia.

Voltando a Foti, parece haver mais tensão “n’As acompanhantes” entre representação e materialidade do que nos faz supor seu texto, que opta por ver Foucault se posicionando “do lado” do ilusório, uma vez que sua defesa da “especificidade da visão” seria aí imperfeitamente realizada. Mas está claro que Foti está “do lado” da história da arte, e não da análise da representação de modo mais amplo. Isso parece se confirmar em dois momentos diversos de seu texto, quando ela afirma, sobre o Classicismo:

No caso do visível, que está em pauta aqui, características fenomênicas que resistem à esquematização, tais como cor, ou movimento percebido e profundidade, são imputadas a uma apreensão confusa de relações inteligíveis e têm então qualquer importância intrínseca negada (...) Falta às relações de forma e cor significado unívoco; elas não dão suporte à subversão da *épistémè* da representação, ainda que não sejam menos cruciais à articulação da pintura do que as relações geométricas que Foucault enfatiza (FOTI, V. M., 1996, [s.p]).

Foucault não nega que forma e cor sejam cruciais à pintura; tampouco podemos dizer, inscrevendo nosso comentário nesse espaço ambíguo deixado por Foti quando trata de cor e forma, que as posições de Foucault sobre profundidade e luz são inequívocas ou que são ligadas a significações precisas. É preciso que finalizemos essa incursão dizendo: se a própria Foti crê que forma e cor “não dão suporte à subversão da *épistémè* da representação”, por que Foucault se dirigiria amplamente a ambas, desconsiderando seu propósito, e assim mergulhando subitamente nesse debate sobre a autonomia da pintura? Será que forma e cor seriam mais “materiais” do que a análise de Foucault sobre o desafiador estatuto dos espaços real e representado na pintura? Se Foti tivesse acessado a conferência de Foucault sobre Manet, veria que no início dos anos 70 o filósofo já se aproximava com mais força desses debates; mas é preciso dizer que ele foi aí devidamente acompanhado pelas *Meninas*. Tanto que Foucault se mantém atento principalmente à luz e à profundidade, ainda que longe de serem essas opções exclusivas, tendo também forma e cor seu lugar. Entretanto, tampouco “n’A pintura de Manet” a maior ênfase sobre forma e cor aproximam Foucault do debate sobre a autonomia das artes, e não encontramos aí um uso frequente da palavra ‘autonomia’ qualificando a pintura. Foucault insiste, em inúmeros momentos, sobre o fato de Manet ter levado para dentro de seus quadros, para o próprio espaço da representação, as suas propriedades materiais. De novo, representação e materialidade aparecem juntas. Acreditamos que isso não equivale a simplesmente defender a autonomia da pintura, mesmo que ela virtualmente passe a lidar ou jogar, como diz Foucault, com sua própria materialidade, ou que ela possa passar a expressar um “saber da própria pintura”. Pelo contrário, o interessante é ver, mais uma vez, essas transformações sendo possíveis em dada *épistémè*, problematizando *épistémès*, ou, o que é mais profícuo ainda, buscar ver tais irrupções de imagens em sua relação com diagramas abstratos.

Passemos agora a uma outra incursão, que mantém, de semelhante à anterior, o fato de se tratar de artigo recente sobre o tema. Trata-se de um instigante texto intitulado “Prática arqueológica, estética pictórica e temporalidade histórica em Foucault”, em que Thomas Bolmain esboça um trabalho de reunião dos escritos de Foucault sobre pintura, ou, como ele defende, arqueologia da pintura (mas também sobre a pintura na arqueologia ou em seu uso como arquivo, nos termos de Foucault), de forma que passamos a ter assim uma ideia mais clara da direção majoritária desses escritos. O que se destaca de início é que Bolmain conhece a conferência de Foucault sobre Manet, e chega mesmo a lançar uma ousada meta para seu texto: escrever um

preâmbulo a uma eventual reconstrução do livro, acordado com seu editor, que o filósofo escreveria sobre o pintor, *Le noir et la couleur*.

Não vamos nos preocupar em avaliar se Bolmain teria tido sucesso nesse ponto. O que nos interessa é, sobretudo, sua relação com “As acompanhantes”. Lembremos que Deleuze não havia se concentrado de modo privilegiado sobre o uso da pintura na arqueologia foucaultiana, mas sim, mais propriamente, sobre a relação entre visível e dizível em Foucault, nos trabalhos arqueológicos e nos posteriores. O agenciamento clássico d’*As meninas* aparecia então nos comentários de Deleuze como atualização visível de um regime de luz em contraste com outra apenas sugerida em Manet, o que dificilmente nos autorizaria a tomar isso como algo enrijecido, em certo sentido refletindo um plano “estrutural”, pois vimos como, considerando a pintura na arqueologia, é possível fazer a descrição de Deleuze crescer por dentro sem contrariar seus pressupostos – ou, dizendo de outro modo, o agenciamento clássico n’*As meninas* é apenas uma possibilidade (dominante, é verdade) de atualização de formas, e o filósofo não deixa de mencionar em seus escritos que o surgimento da figura do homem (ou seja, a presença da *épistémè* do moderno) se dá precisamente naquele espaço do rei problematizado por Velásquez. Mas sabemos que não se trata de evolução, ainda que a ligação entre formações históricas em Foucault não seja tampouco inviabilizada pelo destaque que ele dá ao descontínuo – a chave desse pensamento complexo sobre a história parece estar no acontecimento, noção que lhe é tão cara quanto a Deleuze. Por sinal, Deleuze indica essa constante abertura quando se trata de Foucault, e é como se uma espécie de “avesso” da arqueologia já estivesse desde sempre presente, já que “(...) nada fecha realmente, em Foucault. A história das formas, arquivo, é duplicada por um devir de forças, diagrama” (DELEUZE, G., 1986, p.51). Mas voltamos a Deleuze para tratar de Bolmain, pois também é a ele que o jovem filósofo por vezes recorre buscando compreender Foucault. E o que ocorre quando ele se vê diante do material que consulta? Notamos nele uma tentativa de domínio do material, que se expressa por sua capacidade de se mover sem perder de vista os principais escritos de Foucault sobre pintura, relacionando-os entre si. Por outro lado, Bolmain deixa vazios em seu pensamento, esquivando-se de algumas coisas em nome da coerência, da garantia da forma bem formada, da plasticidade do raciocínio que se fecha. Dito de outra maneira, Bolmain parece não enfrentar algumas questões, ainda que, por tudo o que ele apresenta, seja difícil imaginar que as desconheça. Em suma, seu raciocínio flerta, em certa medida, com uma tentativa de fechamento apaziguador do que seria a

relação de Foucault com a arqueologia e a pintura, ao passo que os textos do filósofo estão repletos de artifícios (de linguagem e também no trato sutil dos espaços e das temporalidades) singulares, mas tão engenhosos quanto aqueles que o próprio filósofo identifica no material-Velásquez.

Vamos reunir elementos que pontuem o modo como Bolmain encontra Foucault, pois, de toda forma, se há uma tentativa de tradução ou síntese da arqueologia da pintura (que não ganhou senão teorizações periféricas nos textos do próprio Foucault) e da pintura na arqueologia (com sua função de arquivo, tal como está claro “n’As acompanhantes”), é preciso que mostremos, ao mesmo tempo, o que há de elucidativo, de perspicaz, e o que há de frágil nisso. De perspicaz, podemos mencionar, antes de mais nada, justamente a distinção de Bolmain entre um uso, por Foucault, da pintura como arquivo, e também uma tendência de realização de uma arqueologia da pintura (na verdade, isso equivale à formulação que já utilizamos da pintura na arqueologia e da arqueologia na pintura). Mas se, por um lado, a distinção é pertinente, seu uso pelo filósofo buscando separar com grande nitidez esses dois “momentos”, talvez em busca de maior clareza sobre as linhas mestras do trabalho de Foucault sobre o visível, não deixa de expressar um reducionismo certamente incômodo. Como é frequente em um grande autor, Foucault não faz muitas concessões aos seus leitores, e normalmente temos de caminhar distinguindo pequenos detalhes, um jogo de ênfase aqui e ali, sempre diante dos movimentos ou, fazendo mais justiça ao filósofo, *miroitements* que saltam de “sua escolha” das palavras e da composição de “suas frases”; portanto, sempre atentos diante de uma obra estético-política implacável e, ao mesmo tempo, sutil, transbordando estilo. Entretanto, quando Bolmain percebe bem que a análise “d’As acompanhantes” pode ser o ápice do funcionamento da pintura como arquivo – e temos de admitir que, como vimos, muitos leitores d’*As palavras e as coisas* viram apenas a referência a Velásquez como ilustração da representação, uma espécie de frontispício ampliado do livro que, ao invés de trazer uma figura, trata verbalmente dela –, ele perde de vista nesse ponto a complexidade do material, como se ele não conseguisse acompanhar a precisão dos olhos de Foucault. E por que isso ocorre? Simplesmente porque Bolmain não nota que o uso da pintura na arqueologia já exige ou exhibe uma espécie de arqueologia da pintura, ao mesmo tempo em que a arqueologia da pintura (que Bolmain vê realizada exemplarmente na conferência sobre Manet) reabre necessariamente para seu uso como arquivo na arqueologia. Linhas sutis percorrem todos esses momentos. Bolmain, no entanto, vê o material Foucault-Velásquez e o material Foucault-

Manet fundamentalmente como encontros diferentes. Como já havíamos mencionado, Daniel Defert via *Un bar aux Folies-Bergère* como o inverso d'*As meninas*, mas sentimos que ele dizia isso justamente porque notava a continuidade entre uma análise e outra, ou seja, mantidos os principais focos de atenção de Foucault em ambos os casos, a conclusão de Defert parecia estar baseada na transformação deles, a saber, do “papel” do espelho nessas pinturas, da problematização do lugar do espectador, bem como dos diferentes tratamentos da profundidade.

Temos de reconhecer, no entanto, que Bolmain, mesmo carregando as cores dessa separação de momentos, atinge uma compreensão da função de arquivo d'*As meninas* nada negligenciável, ainda que arrefeça em grande medida o campo de possibilidades abertas pelo material Foucault-Velásquez. Seu texto parece flertar no início com a possibilidade de pensar o encontro, mas acaba por desviar em favor da revelação da positividade de dada *épistémè* através da superfície de uma pintura que não escaparia à reflexão do arqueólogo:

Não é mais, conseqüentemente, primordial circunscrever o sentido (discursivo) da obra. Do que decorre a atitude de Foucault: *utilizá-la* como arquivo, fazer funcioná-la na arqueologia, ver como ela “maquina” com esta (assim, Foucault não busca encontrar aquilo que Velásquez quer dizer: ele o faz, sobretudo, jogar no seio de sua empreitada). Trata-se menos da busca por uma significação última do que de uma tentativa de colocar o quadro em jogo, de usá-lo em um experimento em que ele revela um de seus prolongamentos possíveis. Mas, precisamente, através desse ensaio, promove-se a recolocação do quadro na positividade do saber que é o seu. E, por esse gesto, é a positividade mesma desse saber que se aborda, que se descobre e que se define. (...) Trata-se da repartição *visível* de formas e cores que permite ao olhar de Foucault abraçar de uma só vez uma era do saber, de captar o campo epistêmico recolhido, comprimido nessa superfície e que, em si mesma, pode motivar, guiar, ou mesmo disparar a reflexão do arqueólogo – sem, no entanto, escapar-lhe. Pois o arquivo pictórico, assim como o arquivo literário, apesar do estatuto particular que lhes são próprios na prática arqueológica – como que situados nos seus confins, *em seus limites* – nunca aparecem desistorizados, cortados de suas condições históricas. Ao contrário, será dito, a *Arqueologia do saber* prescreve como tarefa à arqueologia da pintura mostrar como a tela é ela própria atravessada pela positividade de um saber (BOLMAIN, T., 2010, pp. 8-9 e 11) – *grifos do autor*.

É muitíssimo curioso que Bolmain não veja a tensão que se mantém junto à superfície do quadro clássico, superfície que é a “resolução”, nos termos do filósofo da técnica Gilbert

Simondon (1958)⁵⁸, mais nítida dessa pintura, sem que isso signifique que seja a única possível no jogo de forças desse material Foucault-Velásquez. Por sinal, temos enfatizado que se trata de um material Foucault-Velásquez porque isso tem consequências diretas sobre como podemos ver uma pintura como essa e a própria arqueologia do saber. Já mencionamos, quando tratamos de Foti, que quando Foucault encontra Velásquez, ele não pode fazer isso exclusivamente no terreno do clássico ou de súbito transportado ao terreno clássico sem levar consigo, se pudermos dizer assim, o seu próprio “solo”, ao contrário do que pensa, de certo modo, Bolmain, afirmando que o contato com a pintura “permite ao olhar de Foucault abraçar de uma só vez uma era do saber”. Na prática, esse transporte parece mais complexo, e menos propriamente um transporte (como ocorre na metáfora pensada como transporte semântico) do olhar de Foucault abraçando uma era do saber diferente da sua do que uma espécie de interação ou encontro de olhares. A tarefa do arqueólogo, portanto, passa a ser revigorar uma historiografia purista baseada na reificação do documento histórico, e é fundamental perceber que no material Foucault-Velásquez há encontro de temporalidades, sendo a descrição do clássico necessariamente a vertiginosa volta de Foucault no tempo, mas também a vertiginosa condução d’*As meninas* adiante em relação ao seu tempo e, quem sabe, adiante em relação a uma espécie de tempo do próprio Foucault.

Nesse mesmo excerto, vemos que considerações de Bolmain não raro contrariam frontalmente algumas afirmações de Foti sobre “As acompanhantes”, como o fato de que ele sublinhe justamente a “repartição visível de formas e cores” no material Foucault-Velásquez. Essas posições opostas só nos reforçam a irreducibilidade “d’*As acompanhantes*” a qualquer explicação discursiva, ainda que muitos ainda se motivem a produzir livros que finalmente desvendariam os mistérios d’*As meninas*. De todo modo, a apresentação de Bolmain sobre a “pintura-arquivo” é precisa e clara, ainda que nos pareça insuficiente de um ponto de vista que faça mais justiça ao capítulo que abre *As palavras e as coisas*. Bolmain tem razão quando afirma que para Foucault, no Classicismo, tratava-se de transparência entre representação e visível, ou pintura, nesse caso. Mas, admitindo que no clássico essa transparência expressava uma espécie de primazia do discurso sobre o visível, Bolmain simplesmente coloca *As meninas* como “modelo reduzido do agenciamento clássico do saber, esse saber fixado à noção de Representação e ordenado na forma do quadro” (Ibidem, p. 10), ou essa pintura seria “expressão ou exposição

⁵⁸ Ainda que tenhamos tido um contato ainda pequeno com Simondon, a noção de “resolução” nos parece muito próxima às de atualização ou de agenciamento concreto tal como empregadas frequentemente por Deleuze, algo que não causa espanto, uma vez que o filósofo da técnica foi um dos seus muitos intercessores.

condensada em uma tela da lógica própria a uma *épistémè*” (Ibidem, pp. 10-11), ou, ainda em seus termos, ela “permite circunscrever uma era do saber em sua positividade” (Ibidem, p. 12). Essa é mais ou menos, a despeito da terminologia empregada por Bolmain, aquela dimensão de que já tratamos a partir d’A *arqueologia do saber*, que é o investimento do discurso nas formas, cores, composição, iluminação etc de um quadro. Mas, fazendo essa análise, que a nosso ver difere, apesar de a noção de agenciamento sugerir o contrário, do modo como Deleuze recorre à descrição “d’As acompanhantes”, algumas questões aparecem.

Em primeiro lugar, Deleuze mostra a manifestação nessa pintura de um regime de luz que abre o espaço da representação clássica; mas falar em “modelo reduzido do agenciamento clássico do saber” parece introduzir, ainda que Bolmain tenha se esquivado do “simbolismo clássico d’As *meninas*”, o problema da transformação da pintura em um mero artefato do pensamento que, de modo ainda mais problemático, serviria para “circunscrever uma era do saber em sua positividade”, e, mais do que isso, sem “escapar” do arqueólogo. Para Foucault, nem discurso teórico que pudesse reduzir a pintura a um modelo de algo nem uma análise fenomenológica parecem dar conta de um quadro como *As meninas*, e já desenvolvemos isso a partir da linguagem utilizada “n’As acompanhantes”; essa escolha de Bolmain pende ao primeiro caso e a de Foti, parece pender ao segundo. Mas, ao contrário, quando fazemos retroagir sobre “As acompanhantes” a noção de “diagrama”, ou mesmo a de “dispositivo concreto” em um primeiro momento, parece que podemos ganhar substancialmente nesse encontro com Foucault, pois trabalhamos dentro dos fluxos que o seu próprio trabalho foi percorrendo e também por eles se deixando percorrer. Ora, quando Deleuze diz que *As meninas* manifestariam esse regime de luz que abriria o espaço da representação clássica, não há nada que seja aí estrangeiro ao pensamento do próprio Foucault, e Deleuze, inclusive, opta por uma descrição bem localizada, a ponto de empregar privilegiadamente noções que se referem à “fase” arqueológica do amigo. Quando, por outro lado, fazemos retroagir dispositivo e diagrama n’As *meninas*, estamos interferindo, através de Deleuze, na arqueologia de Foucault a partir dele próprio. Mas quando Bolmain traduz o material Foucault-Velásquez em termos de “modelo” que “circunscreve” a positividade do saber clássico, isso tem algumas implicações. Ele toca, de fato, em uma correlação que é explorada por Foucault, mas faz isso introduzindo um elemento abstrato (qualquer que seja sua visão sobre “modelo”) que, na prática, distancia a pintura do Classicismo, contrariando sua intenção. Na nossa visão, “As acompanhantes”, ao contrário do que afirmou

D'Omersson, não substituem “as análises concretas da realidade cotidiana por interpretações simbólicas”, senão se concentram justamente na relação entre elementos imanentes da própria pintura, bastante concretos, em sua articulação majoritariamente representativa, é preciso que ressaltemos, com a representação clássica, ao mesmo tempo efetuando, no jogo do visível e do invisível, sua força, mas também sutilmente anunciando, a partir de uma “subterrânea” tensão entre materialidade e representação, sua virtual queda e, conseqüentemente, a abertura para a manifestação de um outro jogo de forças. Se não fosse assim, se “As acompanhantes” fossem apenas algo exemplar do ponto de vista da imagem do Classicismo, por que Foucault teria investido tanto nesse estilo textual, que alguns chamaram até de barroco, que quase nunca afirma ou confirma, mas cuja linguagem desfila em torno de si mesma e daquilo com o que se relaciona? Se a questão fosse um uso modelar da pintura diante do saber clássico, por que Foucault ele próprio não se absteve desse caminho sinuoso do “como se” em favor do linear-afirmativo “enquanto modelo, *As meninas* exemplificam...”?

Ora, mas é justamente a preservação da tensão que alimenta os trabalhos de Foucault. Assim sendo, talvez devêssemos ler de mais de uma forma a proposição d'*A arqueologia do saber* segundo a qual “seria preciso mostrar que, em pelo menos uma de suas dimensões, ela [a pintura] é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos”, que prende, em sua inflexão mais simples, Bolmain. Além do destaque da relação pintura-saber, sendo este último entendido, sobretudo, em termos discursivos, é certo que podemos também sublinhar, dessa frase de Foucault, justamente essas outras dimensões da pintura que se relacionam virtualmente com outro regime de saber e escapam do saber daquela *épistémè* em questão. Silenciando-se sobre aquilo que, em uma obra de arte, de certo modo escapa ou indica, ao menos, uma linha de fuga diante de dada *épistémè*, Bolmain acaba por excluir do texto de Foucault toda a tensão que lhe é própria (é como se víssemos vibrando em germe “n’As acompanhantes” a conferência sobre Manet, ao passo que Bolmain separa os textos como quem classifica microorganismos que acaba de encontrar); e ele tampouco convence sobre qual seria então a relevância da participação do visível na arqueologia, pois também seria possível propor um modelo reduzido verbal do agenciamento próprio a uma era do saber, circunscrevendo-a. Ou seja, provavelmente não seria simplesmente nessa capacidade de criar um atalho ao pensamento do arqueólogo que a especificidade do visível residiria. De certo modo, foi extensa essa recepção d'*As palavras e as coisas* que nem notava a dimensão visível da arqueologia e tomava o livro como um texto

herdeiro do estruturalismo transposto a novos domínios de pesquisas, como uma empreitada em busca de modelos e sistemas regendo as aparências; se tudo isso não é plenamente insensato, também não satisfaz por completo *vis-à-vis* à própria relação entre texto e imagem em Foucault, que nunca é negada, mas que é também constantemente assombrada por forças que complicam qualquer tendência de defesa de modelos.

Mas o que diz especificamente Bolmain sobre o visível na arqueologia e a arqueologia do visível e, mais uma vez, o que seria aí perspicaz e o que seria frágil? Baseado em sua distinção mais rigorosa entre os dois *procédés* de Foucault, Bolmain chega a uma conclusão bastante interessante, mas que ele poderia ter atingido sem ter distanciado radicalmente “As acompanhantes” da conferência sobre Manet:

(...) a destituição da representação como princípio estruturante da prática pictórica não coincide, cronologicamente, com a dissipação da representação como base do saber: ocorrendo a virada não entre os séculos XVIII e XIX, mas no começo do XX. (...) Ora, essa disjunção – portada em seu mais alto ponto de intensidade na análise do trabalho de Magritte – conduz-nos naturalmente a constatar a autonomia rigorosa do dizer e do ver, do visível e do dizível, do ponto de vista de sua historicidade; (...) Seria falso postular uma irreduzibilidade “em geral” das visibilidades (pictóricas); mas é certo que essas obedecem a regras de transformação que lhes pertencem. (...) o estudo dessas dimensões heterogêneas, mas não estrangeiras, a análise dessas duas arqueologias irreduzíveis apesar de se completarem sob certos aspectos, a descoberta desses dois tempos da história, enfim, tudo isso nos obrigaria à invenção de um pensamento das formações históricas em que elas aparecessem tal como são na verdade: um complexo “entrelaçamento de descontinuidades sobrepostas”, de “tramas históricas distintas” (Ibidem, pp. 13 e 18).

Bolmain nos diz, então, que a arqueologia do saber e do visível são irreduzíveis, mas enquanto “dois tempos da história” nos obrigariam a pensar as formações históricas a partir desse embricamento de temporalidades distintas. Como ele já havia recorrido a Deleuze dizendo que “a ossatura da arqueologia nasce da relação de duas dimensões, a do dizer e a do ver”, e que “o agenciamento particular de cada uma dessas duas dimensões e o conjunto que elas formam corresponde a um certo estrato ou formação histórica” (Ibidem, p. 6), não nos parece estranho o que está desenvolvido no excerto acima; ao contrário, tratar da irreduzibilidade do verbal e do visual é compatível com sua análise voltada à relação peculiar entre a arqueologia do saber e uma

arqueologia do visível no que diz respeito às formações históricas. Por outro lado, a afirmação de que ambas se completam sob certos aspectos parece um complicador, pois se nos mantivermos atentos àquilo que Deleuze defendeu e que Bolmain citou, ou seja, que visível e dizível são ambos estratos do saber e que, portanto, os arquivos que interessam à arqueologia são propriamente os audiovisuais, talvez se torne difícil concluir o que o filósofo acaba concluindo, na esteira dessa afirmação inicial:

É, portanto, a partir desse dado fundamental [a pluralidade dos tempos e dos ritmos de (trans)formações históricas (...) sua rigorosa autonomia], que certamente o estudo exclusivo da arqueologia dos discursos revelaria, mas que aparece mais intensamente ainda na análise cruzada das relações entre o discursivo e o visual, especialmente pictórico, que poderíamos agora tentar reconstituir o Manet de Michel Foucault (Ibidem, p. 24).

Desse excerto surgem nítidas consequências: é interessante pensar que visível e dizível são atravessados de modos diversos pelo saber, ou seja, que existe essa pluralidade de tempos e ritmos. Mas se é assim, e se seria uma formação histórica esse entrelaçamento de tempos tal como defende Bolmain, como podemos pensar que o estudo exclusivo dos discursos revelaria por si só esse tecido de historicidades diversas, sendo o visível apenas um “modo cruzado” de fazê-las aparecer com maior nitidez? Afinal, o visível responderia ou não a uma historicidade própria ou a temporalidades próprias relevantes ao saber?

Lembremos de Foucault. Apesar de se concentrar nos discursos n’*A arqueologia do saber*, o filósofo não nos autoriza a separar discurso e objeto, como vimos. A grande constatação de Bolmain nesse artigo sobre a “viscosidade” dos tempos da história parece infelizmente subsumir diante de uma separação demasiadamente rigorosa, e por certo precária, entre arqueologia do saber e do visível. Associando saber simplesmente ao discursivo, sobretudo na parte final de seu artigo, Bolmain acaba, no momento em que se esquece de Deleuze, empurrando o visível para um espaço que continua fadado à ilustração sintética de algo que talvez pareça ao jovem filósofo, no fundo, mais fundamental. Diante do “fato” de que a pintura teria, no plano cronológico, livrado-se da representação só depois de sua queda no plano do discurso, Bolmain decide enfatizar a distinção marcante entre as “duas arqueologias”, ainda que eventualmente se completem, mas, fazendo isso, sentimos que, na prática, seu destaque a essa espécie de viscosidade do tempo é mais voltado a uma distinção meramente exterior entre dizível e visível

do que propriamente a uma qualificação das múltiplas temporalidades que podem atravessar ambos diferentemente. Significa, portanto, que defender a autonomia histórica das duas instâncias não garante, por si só, que superemos uma visão em certa medida restrita dessas “duas” historicidades, como Bolmain as enumera, pois é como se pudéssemos fazer uma arqueologia do saber de um lado e uma arqueologia da pintura de outro. Mas não é esse o modo de operar da própria arqueologia, pois em todos os livros dessa fase de Foucault (e Deleuze mostra isso a todo tempo em *Foucault*) o visível não pôde estar ausente, e, do mesmo modo, não podemos dizer que são pequenas as consequências para o saber disparadas pelos textos de “arqueologia da pintura” de Foucault. Ora, os textos arqueológicos de Foucault não fazem outra coisa senão tratar do visível e do dizível ao mesmo tempo, mas fazem isso diferentemente, justamente por respeitar sua peculiaridade no saber e, em certo sentido, fora dele. A dificuldade desse corte de Bolmain é tão grande, é tão estranha sua consideração de que n’*As palavras e as coisas* o destaque residia unicamente sobre a dimensão discursiva – exceção feita às *Meninas*, quando, na verdade, o tema do olhar, por exemplo, projeta-se sobre todo o livro e não é estrangeiro às análises das transformações ou rupturas nos campos científicos em foco –, que talvez não seja por acaso que Bolmain defenda que a conferência de Foucault sobre Manet seja exemplar de uma arqueologia da pintura e acabe, entretanto, usando esse material em um registro que não é outro senão aquele do próprio arquivo. Vejamos:

Manet, pelo conjunto de técnicas enumeradas acima, marca a condição histórica de possibilidade da modernidade pictórica entendida como o abandono da ilusão representativa. Ao desvelar de dentro as condições materiais da pintura representativa, ele despista os artificios (...) Com o lugar que ela convoca ao trabalho de Manet, a arqueologia do visual pictórico determina o *limiar* de uma modernidade que, absolutamente como a modernidade epistêmica, é sinônimo de fim da representação. Mas como seu gesto não pode senão complicar a arqueologia dos saberes – talvez a completando –, ela indica da mesma forma aquilo que constitui a textura de toda formação histórica: a pluralidade dos tempos e dos ritmos de (trans)formações históricas, a complexidade de suas relações, o rigor de sua autonomia (Ibidem, p. 24) – *grifos do autor*.

Bolmain crê que a função de arquivo da pintura foi exemplarmente expressa pelo agenciamento clássico d’*As meninas*, pois aí haveria a transparência entre a representação clássica entendida como discurso (ou, mais propriamente, Discurso) e a própria pintura. Por isso

a tela estaria “toda atravessada pela positividade de um saber”. Mas, quando Bolmain considera o terreno do moderno diante da conferência de Foucault sobre Manet, ele faz isso enfatizando ao mesmo tempo o rigor da autonomia pictórica no limiar da modernidade. Parece-nos que pensar essa autonomia pictórica, considerando-a como um dos dois “tempos da história”, sendo o outro aquele relativo ao enunciável, não chega a ser um problema, ainda que o caminho do próprio Foucault tratando do saber da própria pintura nos pareça ter sido discreta, mas fundamentalmente diferente. O texto de Bolmain nesse ponto não é claríssimo, e fica a dúvida sobre se essa autonomia do visível no moderno seria mesmo uma temporalidade própria ou, ao contrário, estaria ela atravessada por múltiplas temporalidades. O segundo caso é preferível, pois pode nos conduzir a pensar o problema em termos de atualização majoritária de forças em determinadas formas em uma disputa na qual não estão ausentes outras possibilidades. Ora, o próprio Bolmain diz que as técnicas de Manet marcam “a condição histórica de possibilidade da modernidade pictórica”, o que nos remete àquela afirmação de Deleuze de que, n’*As meninas*, um regime de luz abria “o espaço da representação clássica”. Nos dois casos, estamos no plano das atualizações de condições de possibilidade ou, mais especificamente, da disputa de forças no nível do diagrama abstrato. Não há muito sentido, portanto, em excluir “d’A pintura de Manet” a função de arquivo, de algo visível atualizando forças. O que difere nos dois momentos é menos seu funcionamento nos textos de Foucault do que os seus próprios resultados, do que soluções e questões que tais arquivos, *As meninas* e, por exemplo, *Un bar aux Folies-Bergère*, podem gerar.

No caso d’*As meninas* o que aparecia de modo dominante era a própria representação, que se confundia com o saber clássico em uma aproximação, como temos defendido, que não esgota os potenciais dessa pintura, apenas realiza parte deles de modo concreto. Bolmain, de certa forma, parece reduzir *As meninas* no seu encontro com Foucault a essa transparência entre representação e pintura, atento apenas àquela dimensão em que o pictórico estaria todo atravessado pela positividade de um saber discursivo. O fato de que o saber da própria pintura não estivesse majoritariamente (e usamos aqui esse termo um pouco em referência à noção de minoritário ou menor tal como Deleuze propõe) atualizado em Velásquez não significa que forças que posteriormente entraram em um novo arranjo, com novas resultantes majoritárias, antes inexistiam. Tampouco que, reativadas de algum modo no encontro com Foucault mais de três séculos depois, tais forças não estivessem ainda vibrando nas tensões da própria pintura. Também

podemos ler esses movimentos através das noções deleuzianas de territorialização, desterritorialização e reterritorialização.

No caso de Manet, sublinha muito bem Bolmain, destaca-se aquilo que abre espaço para a modernidade pictórica, não sendo diferente do que diz Foucault quando se refere ao saber da própria pintura, cuja liberação em relação à representação clássica seria marcada, antes de Klee, Kandinsky e mesmo Magritte, pelo próprio dispositivo-Manet – e aqui notamos que há mesmo uma diferença entre o filósofo e seu comentador –, atualizando formas cujo traço mais marcante, segundo “A pintura de Manet”, teria sido abrir as condições para toda a pintura posterior. Ou seja, suas resoluções, seus agenciamentos concretos valeriam mais, nos quadros de Manet, como algo que já apontaria para novos agenciamentos, do que meramente como a realização concreta de certas composições pictóricas não habituais. Ainda que a conferência de Foucault explore basicamente essas composições não habituais, bem no início de sua fala o filósofo esclarece que pretende olhar para Manet justamente colocando-o como precursor não só do impressionismo, mas também como aquele que estabelece as condições para toda a pintura que lhe é posterior.

Esse saber da própria pintura é parte do saber ou da *épistémè* do moderno, pois, assim como ocorre à sua maneira na literatura, na pintura também se trataria da liberação de seu “ser”, por assim dizer, o que não significa uma liberação em relação à história (e nisso Bolmain e Foti são sempre precisos), mas uma espécie de descoberta de historicidades próprias, não menos relevantes a um saber moderno do que àquelas relativas ao enunciável Bolmain, como vimos, aproxima-se muito de pensar essas historicidades, ainda que de modo inconstante. O que ocorre é que ele cita, mas não perscruta essas historicidades próprias internamente – o que temos buscado problematizar através da retroação de dispositivo e diagrama de forças na arqueologia da pintura e na pintura dentro da arqueologia –, recorrendo muito brevemente a outros trabalhos sobre o tema que nos fazem compreender melhor suas escolhas e aquilo que ele deixa escapar desse fabuloso material que consultou. Vale dizer que essas referências de Bolmain tratam de visões de como visível e dizível se relacionam com o saber, seja aquele do Renascimento, do clássico ou do moderno.

Vamos começar pelo trabalho de Dominique Chateau, que afirma, a esse propósito:

Essencialmente, convém sublinhar que o autor [Foucault] a emprega [sua análise do caligrama desfeito em Magritte] para confirmar e afinar certos aspectos de sua teoria das *Palavras*, considerando dois princípios da

pintura ocidental. O primeiro é a distinção entre “representação plástica (que implica a semelhança) e referência linguística (que a exclui)”. Trata-se, aqui, de acrescentar uma nova descontinuidade na arqueologia (com a prévia reserva que agora esta última concerne menos às ciências humanas do que à pintura), aquela que separa o século XX de toda a pintura ocidental; até esse momento, representação plástica e referência linguística estavam separadas. (...) Pode-se destacar que a subordinação do texto à imagem remete à era da semelhança (século VI) e a subordinação inversa à era da representação (idade clássica), mas que é mais difícil dizer se a fase seguinte, em que a separação-subordinação dessas duas funções é interrompida, corresponde à terceira etapa da arqueologia das *Palavras*, pois essa implica levar em conta um terceiro termo, a significação, senão ausente, ao menos subsidiária aqui (LENAIN, T., 1997, pp. 103-104).

Essas avaliações nos parecem bastante claras, mas acabam sendo recebidas de modo bastante distorcido por Bolmain. Como uma parte das conclusões do autor acaba apoiada em Chateau, essa distorção inicial se potencializa. Para Bolmain, Chateau mostraria que nós assistiríamos a uma “complexificação da análise arqueológica das rupturas epistêmicas da história do saber ocidental em que elas, além de se complicarem, iriam se ver completadas” (BOLMAIN, T., 2010, p.16). Não nos parece ser exatamente isso que afirma Chateau. Em um primeiro momento, tratando, como vemos no excerto acima, da Renascença e do Classicismo (e tudo indica que houve erro na menção ao século VI quando, na prática, a intenção provável seria o século XVI), para Chateau as análises de Foucault em *Isto não é um cachimbo* sobre representação plástica e referência linguística confirmariam e afinariam certos aspectos da teoria ou arqueologia das *Palavras*. É ele quem liga diretamente essas análises às conclusões da arqueologia do saber. Mas se nesse primeiro momento não apenas o caligrama de Magritte, mas também os trabalhos de Klee e Kandinsky serviriam para mostrar como imagem e palavra travavam relações de subordinação na cultura ocidental, da palavra à imagem (Renascença) ou da imagem à palavra (Classicismo), e esses artistas não fizeram outra coisa senão problematizar tais subordinações, buscando desfazê-las, ocorre que, em um segundo momento, Chateau corta sua análise que buscava relacionar visível, dizível e saber. Isso ocorre, claramente, não porque na modernidade tais relações seriam desfeitas e estariam resolvidas; pelo contrário, são os novos elementos que participam dessas relações, notadamente através da entrada em cena da questão da significação, que fazem Chateau parar. Sabemos, com Foucault, que no moderno o que “compensaria” essa grande atenção que passamos a dar ao estudo da significação seria a

linguagem literária em seu, por assim dizer, “ser bruto”. De certo modo é disso que Chateau se esquivava nessa passagem, dizendo ser mais difícil a aproximação entre essa fase de interrupção da separação-subordinação dessas duas funções, imagem e texto, e a “terceira etapa de arqueologia das *Palavras*”, a *épistémè* do moderno. Evidentemente, essa quebra de subordinação aparece na possibilidade do saber da própria pintura, mas também naquela paralela do “ser-linguagem” manifesto na literatura moderna que seria uma ruptura da linguagem frente àquela significativa; mas quando Bolmain decide se apoiar no trabalho de Chateau, ele lança um fio que não lhe dará sustentação adiante, dizendo: “O autor [Chateau] acrescenta audaciosamente que a relação necessariamente desigual do texto à imagem, que caracteriza o primeiro princípio da pintura representativa (seja o texto regando a imagem seja o inverso), coincide e assim completa a arqueologia do saber” (Ibidem, p. 16). Ora, tal afirmação não seria tão frágil desde que sua tônica se restringisse à Renascença e ao Classicismo, mas Bolmain, diferentemente de Chateau que interrompe sua análise, decide voltar a ela praticamente na conclusão de seu artigo, afirmando, se pudermos dizer assim, “com Manet no vestíbulo da modernidade”: “Mas como seu gesto [de Manet] não pode senão complicar a arqueologia dos saberes – talvez a completando –, ela indica da mesma forma aquilo que constitui a textura de toda formação histórica: a pluralidade dos tempos e dos ritmos de (trans)formações históricas, a complexidade de suas relações, o rigor de sua autonomia” (Ibidem, p. 24).

O curioso é que Bolmain “traduziu” os termos empregados por Chateau “confirmar” e “afinar” por “coincidir” e “completar”. Além disso, ele mantém parcialmente essa mesma chave interpretativa no caso daquilo que Chateau chama “terceira fase da arqueologia das *Palavras*”, “traduzindo” a ideia de que seria mais difícil estabelecer a correspondência entre dizível, visível e saber no moderno pela afirmação de que o gesto de Manet complica, e talvez complete, a arqueologia dos saberes. Mas confirmar e afinar não nos parecem sinônimos de completar. Essa nuance aparentemente irrelevante pode ajudar a explicar a *démarche* de Bolmain, que desemboca naquilo a que já nos referimos: ver o visível apenas em sua função de fazer aparecer com mais intensidade aquilo que uma arqueologia do discurso revelaria de todo modo, duplicando-a com imagens que, mesmo seguindo outra cronologia, completariam a arqueologia. Possivelmente, a própria terminologia “arqueologia das *Palavras*” utilizada por Chateau com certa cautela pode ter atrapalhado Bolmain. De nossa parte, não acreditamos, diante dos textos de Foucault, que ela seja possível isoladamente como sugere aquela formulação de Bolmain segundo a qual “certamente o

estudo exclusivo da arqueologia dos discursos revelaria” as múltiplas temporalidades do saber, e o que melhor o comprova é o trabalho de Deleuze sobre o visível e o dizível como inevitáveis participantes do saber.

Mas falávamos antes que Bolmain recorreu a outros trabalhos que poderiam nos ajudar a compreender melhor tudo isso. O segundo deles é também um artigo, escrito por Frédéric Gros. Novamente o uso de Bolmain destoa do contexto em que a análise aparece originalmente. Vamos recuperar o que ele diz e também cotejar com o contexto original. Bolmain começa retomando um texto do próprio Foucault, que já mencionamos, e que mais uma vez mostra como uma separação entre “arqueologias” pode ser problemática, e finaliza recorrendo a Gros:

“As *Meninas* (...) decompunham a própria pintura nos elementos que a tornavam uma representação. Já a pintura de Klee compõe e decompõe a pintura nos seus elementos que, mesmo simples, não são menos suportados, assombrados, habitados pelo saber da pintura”: assim está ele [Klee] penetrado pela positividade do saber moderno. E, simetricamente, portanto, pode-se imaginar como ver certas obras de Klee (assim como ler, por exemplo, Blanchot e Roussel) é aquilo que permite apreender esse estrato do saber – é assim, bem verdade, “que há o suficiente na experiência da (...) pintura para repensar a historicidade do pensamento” (Ibidem, p. 12).

Considerando, com Foucault, que o moderno é isso que temos, mas que não podemos ainda pensar, é compreensível a dificuldade na qual se debate Bolmain, buscando certas resoluções pretendendo fechar plenamente esse sistema, algo que é muito comum, mas cujo sucesso nunca parece ser satisfatoriamente atingido. Algumas considerações poderiam ajudar a aumentar a clareza, sem por essa razão fechar as análises, bem pelo contrário. Quando Bolmain diz que o saber da pintura, referindo-se a Klee, está penetrado pela positividade do saber moderno, ele está certo, sem ter lançado algumas salvaguardas contra uma eventual multiplicação de leituras confusas de seu argumento. Ora, teria sido necessário mostrar que, se ainda há relação entre pintura e saber no terreno do moderno, a chave dessa ligação já não é regrada pelo jogo da transparência entre texto e imagem, em quaisquer daqueles dois sentidos em que se estabelecia uma separação e uma subordinação específicas. Estamos de novo às voltas com o tema de Chateau, ou melhor, no lugar mesmo em que ele parou. Bolmain não faz isso, e ficamos diante do acúmulo de afirmações – como sua defesa da autonomia rigorosa do visível na modernidade, que nem por isso estaria isento da pressão da história (mas nunca sabemos bem que história é essa), e

nem por isso deixaria também de estar penetrado pela positividade do saber moderno – que não são devidamente “escrutinadas”. Uni-las parece muito interessante, mas se a pintura de Klee, por exemplo, está atravessada pelo saber moderno, e, ao mesmo tempo, é nela, dentre outras, que aparece o jogo da própria pintura, então é necessário que, problematizando tudo isso, qualifiquemos melhor o que está em jogo nesse saber moderno. No fundo, não é esse o grande foco de Foucault na parte final d’*As palavras e as coisas*, tão atraente quanto difícil?

Certamente esse saber moderno não pode ser pensado nos termos do Discurso regulando uma imagem, tal como ocorria no Classicismo, e Foucault chega até a traçar, de modo ponderado, algumas correspondências desse saber com aquele que marcava a Renascença, era da semelhança e não da representação, notadamente a partir do tema da possibilidade de manifestação do “ser bruto” da linguagem (o que pode nos conduzir a pensar, paralelamente, mas naturalmente em sua especificidade ou diferença, o ser bruto da imagem ou ser-luz no moderno, como defende Deleuze). Isso só alimenta nossas hipóteses de que a arqueologia é uma prática voltada às transformações históricas, especialmente manifestas nas descontinuidades e não na evolução, mas mais do que isso, que ela adquire muita consistência uma vez que façamos aí retroagir, a partir do trabalho de Deleuze, as noções de dispositivo e diagrama, que funcionam nas próprias tensões entre o histórico e o transistórico. No caso do estatuto da linguagem no moderno, por exemplo, poderia estar ocorrendo uma re-atualização de parte de um diagrama marcadamente Renascentista. E pensando em termos de signo e não apenas de linguagem, já que o signo poderia dar conta da crise da separação-subordinação entre palavra e imagem, o que moveu Klee não teria sido justamente essa busca pelo que estaria distante de si, busca por uma espécie de movimento do símbolo puro que pode nos levar, seja ao Oriente, cujas marcas não somos habilitados a inventariar, mas sabemos de suas distinções, seja a práticas Renascentistas nas quais texto e imagem, como diz Foucault, seriam antes de tudo coisas, coisas do mundo entrelaçadas, (des)reguladas, como apreendemos na primeira parte de *Dom Quixote*, pela alucinante semelhança de tudo com tudo?

Se tudo isso faz sentido, então sentimos que afirmar que a pintura de Klee está penetrada pela positividade do saber moderno não pode passar por algo trivial, tal qual aparece em Bolmain, como se fosse possível simplesmente transpor uma tradução reductiva da análise “d’As acompanhantes” ao espaço do moderno. Em um caso e em outro, apenas a complexidade da concretização de dispositivos que relacionam diferentemente pintura e saber é que é comparável,

ou seja, os funcionamentos diferenciais das pinturas como arquivos, mas não suas resoluções específicas. Quando Foucault afirma, respondendo à entrevista sobre qual pintura ilustraria melhor no moderno o pensamento não-dialético tal como *As meninas* ilustravam a representação clássica, ver Klee nessa posição, podemos “entrar” nesse texto de várias maneiras. A mais simples delas, e insuficiente a nosso ver, é a escolhida por Bolmain, que transporta estranhamente o elemento do saber positivo de um caso a outro, do clássico ao moderno. Nesse caso, as perguntas se multiplicam: mas, se a pintura moderna segue uma historicidade própria ou mesmo historicidades próprias, como poderia estar atravessada por essa positividade do saber moderno? Que positividade seria essa e no que ela seria diferente da clássica ordenada segundo as leis da representação? Se essa positividade não pode mais ser vista como a regulação verbal do visível como no mundo clássico, então não seria o caso de invertermos a relação, pensando que é, na expressão de Foucault, “o saber da própria pintura” que pode travar relações com o saber moderno, problematizando-o, ainda que isso nada diga a respeito do estabelecimento de qualquer relação de complementaridade? Talvez, como sugere Foucault no caso da literatura moderna, justamente “compensando” a ênfase moderna não mais na representação como reguladora da ordem das coisas, mas na busca contínua pela significação, por uma história das próprias coisas em sua especificidade e finitude, incluindo nisso uma história do próprio homem, que assim se torna alvo e base desse saber moderno bastante precário aos olhos do filósofo. Em suma, o homem posicionado no lugar do rei, mas para Foucault tal posição é por demais instável, uma vez que já brilharia com força novamente nesse espaço o ser bruto da linguagem em sua incompatibilidade com uma figura do homem regulando o saber, argumento que o filósofo atribui a Nietzsche (Idem, 1994, p. 502-3)⁵⁹.

Mas, se essa análise é feita sobretudo a partir da literatura moderna n’*As palavras e as coisas*, o que autorizaria Bolmain a pensar que a pintura de Manet complicaria e talvez completaria a arqueologia do saber? A grande complicação parece estar na ideia de completar a arqueologia. Se finalmente voltarmos a Gros, veremos que sua afirmação acaba sendo retomada de modo ruidoso por Bolmain, pois enquanto este pretende capturar, com o apoio da pintura, um estrato do saber, aquele enfatiza, ainda que sem desenvolver, algo bem mais próximo a um

⁵⁹ O curioso é que para inumeráveis filósofos nunca houve incompatibilidade entre o homem e a linguagem, pelo contrário, ela garantiria o estatuto humano. Foucault toma um caminho bastante diferente desses que normalmente relacionavam a capacidade de metaforização à especificidade do homem, na esteira de Nietzsche, que se interessou pela linguagem humana metafórica, mas não sem críticas à razão que ela, através dos conceitos, instituiu.

esboço de arqueologia das artes e das artes na arqueologia. Gros está comparando Foucault a Merleau-Ponty, especialmente no uso das palavras, quando afirma que:

Essas coincidências lexicais sem dúvida não provam nada, e longe da *épistémè*, do espaço da ordem, há configurações do saber corporalmente entrelaçadas com o mundo visível em uma cumplicidade sem medida. Mas é, sem dúvida, no encaixe de uma mesma interrogação que Foucault pôde rapidamente encontrar as palavras de Merleau-Ponty, e sempre essa mesma ideia que os saberes não esgotam, em uma auto-referência, suas condições de possibilidade, e que estas não estarão mais dadas no exame das formas lógicas da linguagem, mas que há o suficiente na experiência da literatura ou da pintura para repensar a historicidade do pensamento (ARTIERES, P., 2004, p. 20).

Mesmo que particularmente não nos interesse aqui o paralelo entre Foucault e Merleau-Ponty, é até compreensível ver Bolmain lendo Gros como chancelando o papel de uma arqueologia das artes completando a arqueologia do saber, já que os discursos não esgotariam suas condições de possibilidade. Entretanto, a frase “há o suficiente na experiência da literatura ou da pintura para repensar a historicidade do pensamento” não garante que seja isso, abrindo, inclusive, para a possibilidade de que Gros esteja justamente se referindo a um papel das artes na arqueologia que faça mais justiça àquilo que o próprio Foucault esboçou. Não podemos confirmar nada a esse respeito, mas é destacável que Bolmain tenha omitido a palavra “literatura” em sua reprodução do excerto de Gros, no qual não há sublinhada nenhuma diferença de funcionamento arqueológico entre literatura e pintura.

A questão, portanto, é de escolha e de ênfase. Se desejarmos colocar literatura e pintura funcionando de modo análogo na arqueologia, mesmo que uma arqueologia das artes revelasse nuances diversas, tenderemos a ver a pintura como algo mais próximo daquilo que Foucault pensou diante da experiência da literatura moderna, a saber, sua posição aparentemente às margens da arqueologia do saber indicaria, como *Dom Quixote* na passagem da Renascença ao Classicismo e o Marquês de Sade na passagem deste ao moderno, uma nova passagem do moderno a um espaço e tempo novos. De novo, uma arqueologia concreta das artes pode mostrar as nuances, pois, para Foucault *Dom Quixote* não é literatura no sentido que o moderno imprimiu ao termo, sendo de ‘função’ que se trata quando falamos de artes na arqueologia, e nisso as passagens são comparáveis. Com Gros, parece se esboçar algo nessa direção, pois: “A arqueologia seria, portanto, uma descrição de uma *experiência fundamental* da ordem própria a

cada época. Mas este ‘há’ ordem não se tornou *pensável* senão a partir de uma certa experiência de ruptura do lugar comum entre os enunciados e as visibilidades, entre as palavras e as coisas, presente na literatura e na pintura contemporâneas” (Ibidem, pp. 21-22). Vemos de volta aqui a difícil questão envolvendo saber e artes na modernidade também presente em Chateau. Com Bolmain, ao contrário, as escolhas foram frequentemente no sentido de mostrar como a pintura faz “aparecer” uma *épistémè*, e essa “problematização” pela imagem talvez completasse o trabalho sobre o discurso. Como provável consequência dessa empreitada, ele não investe muito nas passagens epistêmicas, o que poderia ser até uma opção acertada, pois poderíamos mesmo nos preocupar muito menos com elas pensando em termos de diagrama de forças, mas infelizmente, no caso de Bolmain, os motivos da ausência não nos parecem assim promissores.

Por fim, vamos mencionar um artigo citado por Bolmain de autoria de Stéphane Catucci. Em sua leitura do material Foucault-Manet, Catucci já havia percebido que a relação entre pintura moderna e a positividade do saber moderno não é tão simples como a afirmação de Bolmain sobre aquela menção de Foucault a Klee faz supor. E, visivelmente, sua análise sobre a pintura vai, em certo grau, ao encontro daquela que Foucault realizara acerca da literatura moderna:

É a conclusão de Foucault – “para que um dia nós nos livremos da própria representação e que deixemos agir o espaço em suas propriedades puras e simples, suas propriedades materiais elas mesmas”. Portanto, na perspectiva de uma arqueologia do saber que segue a linha das transformações históricas da pintura, sublinhar sua “materialidade” age em sentido contrário em relação ao princípio de representação anunciando a irrupção de uma descontinuidade que conflita a ordem da *épistémè* moderna e faz surgir novas modalidades do olhar (Ibidem, p. 129).

Tendo em vista a análise de Foucault da literatura moderna como aquilo que compensaria o funcionamento significativo da linguagem na *épistémè* do moderno, notamos que a angulação do argumento acima é a mesma; muito mais do que completar, trata-se de conflitar um regime de funcionamento da linguagem, ou talvez, do signo em um sentido um pouco mais amplo.

Temos de sublinhar que o texto de Catucci sobre esse “pensamento pictórico” é muito interessante, pois seu “método” para chegar a esse tipo de afirmação é bastante engenhoso. É verdade que Bolmain tenta reunir tudo o que Foucault escreveu sobre imagem, mas, no caso de Catucci, ocorre algo diverso: passando por muito do que Foucault escreveu sobre imagem, ele

encontra, com auxílio de Michel de Certeau, o “caráter visual” ou o “estilo ótico” dos escritos do filósofo (Ibidem, p. 131). É algo próximo daquilo que vínhamos buscando desenvolver, pois com Certeau e Catucci vemos que:

“(…) cada livro [de Foucault] apresenta uma escansão de imagens a partir das quais se desenvolve o trabalho fino de distinguir suas condições de possibilidade e suas implicações formais. Na verdade, essas imagens instituem o texto. Elas lhe dão ritmo como captações sucessivas do próprio Foucault”. (...) A fixação do movimento histórico em uma série discreta de instantes bloqueados em quadros nos permite ver, na própria história, o trabalho conjunto das forças materiais e da imaginação (...). As imagens, de resto, têm uma relação muito clara com as eras históricas de que se tornam ícones: não representações, mas diagramas. Assim exposta à visão, a imagem-diagrama, toda disposta em uma passagem histórica, constituirá a base de uma experiência comum para o escritor e o leitor, ela será o ponto de referência partilhado que permitirá dar, na continuação do discurso, a seu turno, o estatuto de experiência, e não de demonstração teórica ou de *lectio ex cathedra* (Ibidem, p. 131).

Não é tão fácil analisar até onde se projeta esse material Catucci, ou melhor, Catucci-Certeau. O trecho entre aspas, do próprio Certeau, trata das captações dessas imagens por Foucault como instauradoras de seu texto, o que nos parece um caminho muitíssimo instigante, com possíveis conexões com a noção deleuziana, presente em *Francis Bacon: Lógica da sensação*, de arte como captação de forças. Recorrendo frequentemente a pinturas, Foucault se beneficiaria, então, dessa captação em seu pensamento filosófico. Por sinal, mesmo que em “O riso de Michel Foucault” (1987) Certeau não aprofunde esse ponto, vemos que na sequência dos comentários de Catucci entra em cena justamente a relação entre forças e pintura. Infelizmente, surpreende que Catucci não tenha explorado mais sua intuição nesse ponto, pois ele chegou até mesmo a aproximar as imagens em sua relação com a história, não da representação, mas do diagrama: imagem-diagrama. Há um movimento do pensamento aqui que parece, em parte, diferente das referências que mencionamos até agora, mas, ao mesmo tempo, há vestígios de algumas visões que talvez não tenham ainda dado trégua ao “pensamento pictórico” de Foucault, espécie de canônes interpretativos que lutam para manter seu lugar. Exemplo claro disso é que Catucci, como Bolmain, por exemplo, parece esperar fixar às imagens tal como Foucault as mobiliza alguma função definida, quando, na prática, tais imagens de fato funcionam na

arqueologia, mas dificilmente poderíamos esgotar seu modo de ser, seu modo de se manifestar em um dado funcionamento. Esse caráter das imagens de bloquearem em um quadro um dado movimento histórico, uma “passagem” como menciona Catucci, através de sua função icônica, acaba sendo duvidoso; não que ele não possa se manifestar, ou que ele não possa ser reivindicado melhor dizendo, mas de novo a ideia de fixação parece flertar com síntese, emblema ou, no limite, símbolo. O problema é que dizer que “as imagens, de resto, têm uma relação muito clara com as eras históricas” é dizer muito mais e, ao mesmo tempo, muito menos do que o próprio Foucault dizia a esse respeito. E o motivo disso é relativamente simples: o filósofo nunca pretendeu fazer abertamente uma arqueologia do visível (e ela faz mais sentido em sua relação com o visível na arqueologia), pois, se assim tivesse ocorrido, ele próprio certamente teria esclarecido, como fez extensivamente com o discurso, qual seria a inflexão da relação imagem-história em seu entendimento; ao mesmo tempo, dizer o que Catucci diz é não atingir a própria complexidade mobilizada por Foucault fazendo arqueologia justamente entre o enunciável e o visível, a arqueologia dessa relação (e Catucci sabe disso e o demonstra em inúmeras passagens, de forma que esse trecho sobre fixar uma passagem histórica na imagem destoa de seu próprio trabalho).

Então, se pudermos dizer assim, a análise de Catucci estaria aquém do trabalho de Foucault, mesmo que ele fale em imagem-diagrama. Ora, ele lança essa expressão como quem lança um *slogan*, deixando-nos em dúvida sobre o estatuto da relação fundamental entre diagrama e movimento histórico. Nesse artigo nada descobrimos a respeito dessa imagem-diagrama que, no nosso entendimento, seriam sobretudo, tendo em vista o excerto de Catucci, imagens-dispositivos. Em suma, ainda que ele recorra às noções de força e diagrama, não sabemos exatamente qual sentido Catucci dá a essas expressões, ainda que a escolha de fazê-las retroagir de *Vigiar e punir* aos trabalhos sobre o “pensamento pictórico” de Foucault dos anos 60 e 70 nos pareça mais do que pertinente, faltando talvez um melhor desenvolvimento dessas hipóteses tendo em vista o seu artigo como um todo.

Há, pelo menos, duas sutis pistas que podem nos ajudar a entender melhor as escolhas de Catucci. Se ele, no excerto que mencionamos, pensa a imagem em sua capacidade de fixação do movimento histórico, mais adiante, referindo-se ao trabalho de Foucault sobre o historiador da arte Erwin Panofsky, diz que:

(...) a relação do visível e do dizível se revela como uma rede suficientemente complexa na qual entram as dinâmicas de “entrecruzamento, isomorfismo, transformação, tradução”, sem esquecer o simbolismo, os paralelismos etc. Não é apenas que “o discurso e a forma se movem um em relação ao outro”, mas é que o discurso não é o “fundo interpretativo comum a todos os fenômenos de uma cultura” (Ibidem, pp. 133-4).

Vimos como Bolmain tinha conduzido seu argumento de modo diverso, e inclusive a questão da diferença cronológica no que tocava à representação no “saber” e na “pintura”, que o incomodava de certo modo, está resolvida em Catucci sem maiores espantos, já que, para ele, no século XIX “não paramos de ‘representar’, mas nem por isso a representação obedece às mesmas regras, joga o mesmo papel, ocupa o mesmo espaço que antes” (Ibidem, p. 135). Ora, inteligentemente Catucci “abre” o problema da imagem para pensá-lo dentro da rede de relações entre visível e dizível, mas, se olharmos atentamente para as dinâmicas dessa rede que ele sublinha, elas são sensivelmente diferentes daquelas que o próprio Foucault valoriza. Grosso modo, entrecruzamento, isomorfismo, transformação, tradução, simbolismo e paralelismos são funções que tendem a buscar sobretudo a equalização da relação entre o dito e o visto, e não sublinhar o conflito. Por isso, não é estranho, portanto, que Catucci veja até aqui a imagem como um operador para a fixação de um movimento histórico, dado que o primeiro papel de um “pensamento pictórico” em Foucault, para ele, seria estabelecer “uma via de acesso visual à ontologia” (Ibidem, p. 134). O problema é que, no final do seu artigo, essa relação se inverte, e a imagem passa de um operador de acesso à ontologia a um operador de oposição.

É muito positivo que Catucci atribua um papel ontológico à imagem no pensamento de Foucault, e realmente isso é bastante pertinente. A ideia da imagem como algo complementar e, em certo sentido, acessório na arqueologia, não é convincente. É destacável que Catucci, como Deleuze, leia *Nascimento da Clínica e História da loucura* na chave das relações entre dizível, visível e saber. Mas, ao mesmo tempo, há um risco nesse empreendimento que é o de desconsiderar a estética em favor apenas da arqueologia. Ainda que oscilante, Catucci parece se sustentar sem cair nessa necessidade de ter de realizar uma falsa escolha, pois mesmo que, aos olhos do analista, esteja Foucault, no que diz respeito às suas análises de pinturas, “na linha de uma tradição que ele faz, no entanto, escapar de seus campos de origem, aqueles da filosofia da arte ou da estética, e que ele desloca para o território das mutações arqueológicas” (Ibidem, p. 130), isso indicaria menos um mero deslocamento da estética à arqueologia do que uma

ampliação, do que uma verdadeira soma que se daria na forma de uma espécie de arqueologia da estética, ou, mais do que isso, de arqueologia estética. Notamos isso quando Catucci afirma que “se apoiar na pintura, e não nos enunciados, não significa, portanto, colocar duas formas de ontologia uma ao lado da outra, aquela que é dizível e aquela que é visível, senão desenvolver a via de um acesso estético à própria ontologia” (Ibidem, p. 134).

Mas, se Catucci chegou até aqui, e vemos nitidamente como há mais consistência nisso do que naquela distinção operatória frágil entre visível e dizível, sobre a qual longamente nos debruçamos com Bolmain, o que faltaria a esse empreendimento de investigação do “pensamento pictórico” de Foucault? De certo modo, há algo que destoa na leitura de Catucci, que é, ao lado desse uso frouxo da palavra diagrama associada à imagem, a ênfase nesta como um elo de estabelecimento de uma ligação entre escritor e leitor baseada na experiência perceptiva, na partilha de uma dada ordem fenomênica. Claramente, há um problema no pensamento de Catucci, pois ele liga essa “estética da imagem” a uma ontologia do presente, entendida em termos de acesso às coisas via experiência, no plano dos fenômenos visíveis. Esse nó se estabelece dentro de sua análise sobre imagem e história, pois ele considera que: “(...) as sucessões históricas, tais como Foucault nos conta, são pontuadas por imagens fixas, quadros vivos nos quais o movimento da história parece parar por alguns instantes, tempo suficiente para aí reconhecer o *mise en scène* de uma forma de experiência” (Ibidem, pp. 130-1).” Há muitas maneiras através das quais podemos questionar isso, sendo a mais evidente delas a reação de Foucault contra a fenomenologia, desde sua “denúncia” do subtítulo *Arqueologia do olhar* que acabou incorporado ao *Nascimento da clínica*.⁶⁰ A arqueologia do saber, mesmo que busquemos de certo modo afastá-la, com Foucault, do estruturalismo, é sem dúvida mais tributária de um pensamento dos sistemas do que das experiências no sentido fenomenológico, e a relação entre olhar e saber na arqueologia, que tem sido no fundo todo nosso tema, é complexa a ponto de não se deixar tão facilmente desposar por uma fenomenologia da experiência perceptiva como base de todo saber. A determinação não segue essa direção simplesmente, pelo contrário, sabemos que Foucault privilegia, de certo modo, o discurso, mas nem por isso promove qualquer movimento reducionista do visível nesse campo de relações, preservando mais as tensões do que as determinações.

⁶⁰ Rachida Triki sublinha esse fato. Cf. SAISON, M., 2004, p. 58.

De novo estamos diante do tema da tensão. Ora, a dificuldade de Catucci pode não ter sido propor um acesso estético à ontologia, que talvez o tenha conduzido a sobrevalorizar a experiência em sua relação com o teórico, mas sim não ter mobilizado de fato o nível do diagrama de forças. Menos do que uma ontologia do presente, menos do que um acesso pela via da experiência atual, fenomênica, parece ser, insistimos, a retroação efetiva do diagrama de forças nesse “pensamento pictórico” de Foucault que nos pode conduzir para mais perto das potências desses materiais, como o Foucault-Velásquez e o Foucault-Manet. Catucci estava muito perto desse plano, pois o vemos terminando seu artigo citando o trabalho de Foucault sobre o pintor Paul Rebeyrolle, que a nosso ver é o próprio lugar do encontro entre o arquivo pictórico e o diagrama abstrato em Foucault, mesmo que, mais uma vez, não se trate de um encontro verbalmente narrado, expresso de forma cristalina e intencional. Pintura e prisão simplesmente parecem se encontrar, e aqui isso ocorre novamente através de um breve, enigmático e intenso material, o material Foucault-Rebeyrolle.

Lendo Catucci, sentimos que há um descompasso entre sua análise sobre a “estética da imagem” na arqueologia e aquilo que o final de seu artigo poderia ter gerado. Não é fácil determinarmos se o que ele havia antes denominado ontologia do presente se confundiria aqui com o que ele chama de “diagnóstico crítico do presente”. Tudo indica que sim, mesmo com aquela diferença que mencionamos antes entre uma tônica de “acesso” e outra de “oposição” no que diz respeito à imagem. É marcante o uso, no segundo caso, da palavra “crítico”. De todo modo, o risco de apenas citar a pintura como captação de forças relacionada a esse diagnóstico é, mais uma vez, o de reduzir o registro em que as análises aparecem em Foucault. Esse registro, mostrou Deleuze, tem a complexidade própria da constante duplicação ou sobreposição de formas e forças, ainda que a equação entre ambas às vezes aparentemente dê mais espaço a uma ou a outra instância – que, na prática, não deveriam sequer ser pensadas separadamente. Poderíamos considerar que, quando Foucault pensa a forma, é de certo modo mirando no plano das forças, e isso é evidente nessa apresentação sobre Rebeyrolle intitulada “*La force de fuir*”, ‘A força de fuga’. Para Deleuze, Foucault reservaria às suas entrevistas esse papel de diagnóstico do presente, tal qual considera Catucci. E o que Catucci destaca do texto sobre Rebeyrolle é justamente essa prática de Foucault, “jamais uma escolha estética”, mas uma maneira de participar dessa “forma extrema de inversão dos dispositivos dominantes”, pois, citando

Série Paul Rebeyrolle



Homme Saignant du Nez



Clonage II



Implosion n° III



Les Animaux Malades de l'Eugénisme

Foucault: “a pintura tem ao menos isso de comum com o discurso: assim que ela faz passar uma força que cria a história, ela é política” (Ibidem, p. 142).

Mas é um pouco estranho, ainda que Catucci termine bruscamente seu artigo com essa citação – o que pode nos fazer supor que ele tenha decidido parar a análise ainda que ela pudesse seguir e se voltar sobre si mesma, esclarecendo um pouco melhor suas escolhas de partida –, que apenas no final de seu texto apareça a noção de dispositivos dominantes sendo confrontados pelas análises de Foucault sobre as pinturas de Rebeyrolle, como se somente estas constituíssem, de modo muito pertinente, é verdade, dispositivos ou máquinas de guerra, para usar uma terminologia de Deleuze e Guattari. Por que antes a pintura aparecia como imagem-diagrama privilegiadamente mediando a relação escritor-leitor? Foucault mudou ou foi Catucci quem viu essa mudança? E por que o caráter político é mais presente aqui diante de um pintor contemporâneo a Foucault do que diante do material Foucault-Velásquez, por exemplo? Por que *As meninas*, “n’As acompanhantes”, bloqueariam por alguns instantes o movimento da história, enquanto a série *Cães*, de Rebeyrolle, faria passar uma força que cria a história? Estaria Catucci falando de coisas comparáveis ou não? O fato é que não sabemos bem se a carga que Catucci atribui à palavra “história” em um caso e em outro é a mesma. O que sabemos é que sua ênfase no presente tem algumas consequências, dentre elas um acesso muito tímido ao diagrama de forças e, para falarmos a verdade, nada garante que imagem-diagrama tenha efetiva relação com o diagrama de forças, pois, como acabamos de ver, no

final de seu artigo Catucci passa a falar de dispositivos, de forma que, enquanto atualização de um agenciamento clássico (modo de expressão que nos parece preferível diante da noção de que a pintura bloquearia ou fixaria um movimento da história), não havia razão para a pintura de Velásquez deixar de ser tomada também como um dispositivo concreto relacionado, como em um sistema de variação contínua⁶¹, com diagramas de força. Como afirma Deleuze, o diagrama abstrato não vê e não ouve, ainda que faça ver e ouvir, de maneira que mesmo a noção de imagem-diagrama, por mais perto que tenha chegado do “pensamento pictórico” de Foucault, não parece, em suma, fazer tanto sentido⁶².

⁶¹ Isso se explica pois não podemos considerar que essa pintura possa ser decriptada de uma vez por todas (como parece ser o caso no trabalho de Michel Thévoz (1996), por exemplo). A cada novo agenciamento em que ela ingressa novas conexões podem ser feitas, redirecionando potenciais antes inaudíveis e invisíveis, de forma que, nos termos de Simondon, enquanto houver tensões haverá chances de novas resoluções serem criadas.

⁶² Na verdade, é compreensível que os leitores de Foucault tenham dificuldade diante da noção de diagrama de forças, pois ela se estabelece menos facilmente através de um material-Foucault do que de um material Deleuze-

Se olharmos diretamente para “A força de fuga”, perceberemos que Catucci poderia ter aproximado mais os momentos iniciais e finais de sua leitura do “pensamento pictórico” de Foucault, pois ele acaba perdendo a chance de fazer valer a ideia de inversão dos dispositivos dominantes no conjunto de sua análise, ainda que isso até se esboce, sobretudo no ponto em que tal operação se mostra mesmo incontornável: na relação entre pintura e literatura na arqueologia (Ibidem, p. 140). De toda forma, cremos que sua ênfase na experiência fenomenológica, inclusive “escorregando”, ao mesmo tempo, pela já amplamente “saqueada” via da imaginação, faz com que ele perca algumas possibilidades. Uma dificuldade clara que aparece, por exemplo, uma vez que lemos “A força de fuga”, é seguir pensando o papel do arquivo pictórico como imagem que bloqueia, para efeito do estabelecimento de uma partilha sensível entre escritor e leitor, um movimento ou passagem histórica. Foucault, nesse pequeno texto de 1973 sobre Rebeyrolle, mostra que essa descrição que se limita a uma imagem enquadrada e “enquadrante” pode não ser uma boa saída, e sabemos disso através “d’A pintura de Manet”, mas também, sem dúvida, já a partir das análises “d’As acompanhantes”:

Les Chiens não são uma variação sobre uma forma, cores, um movimento, como eram *Les Grenouilles* [Foucault se refere a duas séries de pinturas de Rebeyrolle envolvendo animais]. Eles formam uma série irreversível, uma irrupção que não se pode controlar. Não se diz: uma história aparece graças a uma justaposição de telas; mas, sobretudo, o movimento que primeiro tremula, depois se livra de uma tela, passa realmente fora de seus limites para se inscrever, seguir na tela seguinte, e sacudi-los todos com um mesmo grande movimento que acaba por deles escapar, deixando-os lá diante de você. A série de quadros, ao invés de contar o que se passou, faz passar uma força cuja história pode ser contada como a marca de sua fuga e de sua liberdade. A pintura tem ao menos isso de comum com o discurso: assim que ela faz passar uma força que cria a história, ela é política (FOUCAULT, M., 1994, p. 401).

“N’A força de fuga” não parece se tratar, portanto, de fazer ver, através da parada do movimento, a história ou uma história. A série de quadros ela própria encontra Foucault como *parte da história* na medida em que explode seus limites formais e faz passar uma força. Essa

Foucault. Em *Vigiar e punir*, o visível está de tão modo presente que, parece-nos, de certa forma dificulta o acesso ao diagrama tal como Deleuze pôde fazê-lo em *Foucault*. Ainda assim, foi o próprio Foucault quem evocou, em relação ao diagrama, “um funcionamento abstraído de todo obstáculo”, “livre de todo uso específico” (FOUCAULT, M., 1975, p. 239), dando o tom dessa noção que Deleuze encarou como análoga ao que, junto a Guattari, denomina máquina abstrata.

passagem da força é, no fundo, a própria história a contar, e diante dela o que não podemos fazer é postular um bloqueio, sob pena de não termos sequer a experiência do fenômeno visível, e menos ainda a sensação da vertigem provocada pela intensidade da passagem do próprio movimento. Até mesmo quando Foucault, ainda nos anos 60, olhava para *As meninas* como quadro singular, não se tratava de já colocá-lo no espaço real, ainda que fosse através da mais impressionante representação clássica que conhecemos, já *forçando* justamente seus limites, através de toda pressão que esse deslocamento de Velásquez-Foucault cria? Se Catucci pode ter razão colocando os arquivos pictóricos nas passagens históricas, parece que ficou faltando colocar as passagens nos arquivos, ou seja, novamente temos de tentar evitar dissociar pintura na arqueologia e arqueologia da pintura, pois o movimento não estaria só na história, senão na própria pintura. É claro que quando falamos em imagem e movimento, e “A força de fuga” é essencialmente isso, logo pensamos em cinema, e aqui é Deleuze quem, mais uma vez, tem razão: o arquivo que mais interessaria à arqueologia seria propriamente o audiovisual, mesmo que curiosamente Foucault parece não ter feito do cinema um de seus arquivos privilegiados. Entretanto, desde “As acompanhantes”, é sempre, de certo modo, do ponto de vista audiovisual que ele analisa seus “monumentos” (tema presente n’*A arqueologia do saber*), pois Foucault tratou desde sempre de pensar os interstícios e, necessariamente, nos interstícios dos encontros e desencontros entre o dizível e o visível, seja na relação mais clássica em que as forças que criam essa história de que fala Foucault são potências oprimidas pela ordem do discurso ou do Discurso (e julgamos que essa tensão entre ordem e caos está também presente “n’*As acompanhantes*”), seja na relação moderna em que uma espécie de história das próprias coisas pode se liberar. E seria interessante avaliarmos se é esse o caso (ou ao menos se são essas as condições) do material Foucault-Rebeyrolle, em que: “a série de quadros, ao invés de contar o que se passou, faz passar uma força cuja história pode ser contada como a marca de sua fuga e de sua liberdade”. Uma série de quadros em movimento não é a definição mesma de cinema, que desde Benjamin entendemos como a arte moderna por excelência? Não seria o mesmo princípio do debate em torno da emergência da imagem-tempo⁶³ versus cinema narrativo que, de certo modo, está também presente nesse “A força de fuga”?

⁶³ Já mencionamos antes que seria interessante propor uma pesquisa envolvendo a arqueologia do visível de Foucault e o projeto de classificação das imagens cinematográficas proposto por Deleuze (1983/5) nos seus volumes sobre a classificação das imagens cinematográficas.

Há inúmeros outros aspectos de “A força de fuga” que mereceriam ser trabalhados, dado inclusive o pouco conhecimento, ao que consta, que temos no contexto brasileiro desse pequeno texto de Foucault. Nos anexos desta pesquisa propomos também uma tradução desse texto. O que nos impressionou muito é que nessa curta apresentação da série *Cães* de Rebeyrolle Foucault tenha esboçado aquilo que fomos, através de Deleuze, conduzidos a postular: há uma fortíssima relação entre os desenvolvimentos presentes em *Vigiar e punir* e seu trabalho sobre a pintura. Que a imagem seja fundamental nesse livro para o princípio do *Panopticon*, disso ninguém tem dúvidas. Mas que Foucault tenha trabalhado sutilmente, com seu estilo marcante, esse encontro entre pintura e diagrama de forças, isso parece ser algo que não foi devidamente explorado pela vasta literatura sobre o filósofo e o seu “pensamento pictórico”, ao menos não naquela que pudemos mobilizar em nossa pesquisa. Como não poderia deixar de ser, esse encontro entre pintura e diagrama não se dá na forma da enunciação límpida e didática que, por assim ser, diz pouco sobre as coisas e muito sobre nossa crença na forma da expressão – quando, na prática, o movimento da expressão deveria ganhar mais destaque. Foucault de novo, “n’A força de fuga”, coloca em ação sua linguagem cinzenta, por vezes barroca, todo o seu aprendizado anterior sobre pintura e espacialidade, para tratar desse encontro, pois horizontais, verticais, curvas, diagonais, todos esses cortes no espaço habitaram suas análises que antecederam essa breve apresentação, marcando sobretudo a conferência sobre Manet. Aqui, mais uma vez, é da emergência de espaços efetivos que Foucault trata falando de Rebeyrolle, mostrando com força no que desemboca essa noção de espaço trabalhada desde seus livros arqueológicos: “No mundo das prisões, como naquele dos cães (‘deitado’, ‘em pé’), a vertical não é uma das dimensões do espaço, é a dimensão do poder” (Ibidem, p. 402).

* * *

Lembremos que as análises em torno de Catucci, assim como de Gros e de Chateau, partiram do texto de Bolmain. Se fizemos esse trabalho mais longo acerca do artigo de Bolmain não foi sem razão. Aparentemente tecendo críticas, nossa intenção, no entanto, foi realizar um pouco mais do que estas podem fazer. Se disso algo com densidade foi gerado, é preciso reconhecer, antes de tudo, que necessariamente há um débito diante do próprio material reunido por Bolmain. Seu mapeamento amplo nos parece raro entre aqueles que buscam discutir as relações entre artes e arqueologia do saber. E se muitas questões foram inspiradas por esse material, só podemos dizer que ele provoca suficientemente, com a geometria de suas pretensões,

a ponto de nos pressionar, a ponto de nos mover, às vezes para mais perto de si, e muito frequentemente nos empurrando para longe. Na sequência, vamos continuar esse trabalho sobre o “eco d’As acompanhantes”, e é certo, por tudo o que acabamos de dizer, que voltaremos a tratar de Bolmain.

Por sinal, é justamente através do tema das passagens entre *épistémès*, que mencionamos há pouco, que podemos abrir uma nova incursão rumo a outro conjunto de escritos. Já vimos comentários sobre “As acompanhantes” que tocaram na relação entre *As meninas* e a emergência do homem, mas a seguir veremos casos cuja particularidade é que lidam tanto com o tema das passagens⁶⁴ de modo mais detido, quanto ativam soluções presentes também em Bolmain. Começando por Jorge Lucio de Campos, reproduziremos a seguir um excerto bastante perspicaz sobre *As meninas*, que o afasta de um encontro uníssono com o material Foucault-Velásquez, expondo inúmeras afinidades com o nosso próprio material, ainda que de certo modo reserve ao visível também a imagem de atalho semiótico, e não retire de sua percepção sobre o jogo das linhas de força em dada *épistémè* nenhum desdobramento, algo que nos faz lembrar Catucci. É bem verdade que seu trabalho está voltado principalmente ao material Foucault-Magritte, mas ele diz sobre *As meninas* que:

A expressão visual sintetizadora dessa nova *táxis* epistêmica [ele se refere ao Classicismo] (...) seria, para Foucault, o quadro de Velásquez, inicialmente intitulado *A família* e, alguns anos depois, rebatizado *As meninas*, um dos mais conhecidos exemplos do virtuosismo figurativo do período. Se, como Foucault sustenta, foram as idéias de Descartes (...) as que melhor teriam encarnado as possibilidades da episteme clássica da representação, quando esta ainda se definia no outono da episteme renascentista da similitude, *Lãs meninas* (completada em 1656), igualmente encarnou, com perfeição, a idéia de uma *autoproblematização do jogo representacional*, ao expor, de modo sutil, as suas normas intrínsecas de funcionamento. Em outros termos, Velásquez teria ali resumido as linhas de força de um sistema epistêmico alternativo, *no qual aquilo em torno do qual gira a representação deve permanecer invisível* (o lugar vazio dos soberanos é o lugar que será, na episteme seguinte – *a moderna* – ocupado pela figura do homem, do sujeito como um dado a ser levado em consideração). (...) Sob tal prisma, o único elemento, com efeito, sugerido pelo quadro é o que fica ausente. Desligada de seu objeto, a representação acabaria se comportando como

⁶⁴ Evidentemente não podemos usar essa expressão sem nos lembrarmos do livro de Benjamin *Passagens*, mesmo porque aí também de certo modo se trata, e evidentemente seria muito interessante um estudo comparativo sobre isso, de pensar a relação entre história e imagem.

uma freqüentação ‘fantasmática’ de si mesma (CAMPOS, J. L., 2004, [s.p]) – *grifos no original*.

Vemos como Lucio de Campos percebe o funcionamento da pintura na arqueologia sem cair na armadilha de ter de escolher entre o quadro como ilustração de uma ou outra *épistémè*. Sem negar que Foucault veja *As meninas* como imagem do clássico e no clássico, Lucio de Campos indica que para o filósofo Velásquez teria “ali resumido as linhas de força de um sistema epistêmico alternativo”. É como se ele acessasse não apenas o material Foucault-Velásquez, mas, flertando com a *épistémè* entendida como um jogo de resolução e também de constante disputa de forças, acessasse também uma certa dimensão do material Deleuze-Foucault-Velásquez. Ora, ao contrário da conclusão a que Bolmain acaba conduzido, ligando a pintura exclusivamente ao saber positivo clássico, Lucio de Campos pôde, recorrendo à noção de *força* (para Deleuze, fruto do intercessor Nietzsche em Foucault), apontar com precisão que *As meninas* se encontram na posição de um verdadeiro pivô epistêmico, e o mostra geometricamente de modo equivalente, ainda que sintético, ao nosso desenvolvimento prévio sobre isso. Parece-nos que Lucio de Campos percebe esse movimento com perfeição quando emprega a expressão “gira”, pois a vacuidade desse espaço em torno do qual justamente gira a representação é também fruto de um movimento original propriamente giratório: o quadro de Velásquez é possível a partir desse giro que inverte e redefine verso e reverso, pois liga, para Foucault, espaço representado e espaço real. Vemos, portanto, como Lucio de Campos nos auxilia a compreender o funcionamento dessa verdadeira máquina material-semiótica que são *As meninas*.

Mas se citamos verso e reverso, nada mais apropriado do que desenvolvermos isso tendo em vista aquela distinção que Bolmain esboçou entre Velásquez e Manet em relação à(s) arqueologia(s). Para Bolmain, “tradicionalmente, o dispositivo representativo destina ao espectador, *via* perspectiva, o lugar e a distância a partir dos quais convêm contemplar o quadro: sem essa operação, a profundidade ilusória da representação não aparece ao olhar” (BOLMAIN, T., 2010, p. 23) – *grifo no original*. Isso, de fato, não podemos negar. O problema é que tanto Bolmain quanto Foti consideram que Foucault encontra *As meninas* exclusivamente a partir de um olhar esquemático, pré-definido pela perspectiva clássica. Na prática, isso não deixa de ocorrer, mas mesmo o funcionamento da perspectiva acaba, “n’As acompanhantes”, desterritorializado. Ora, idealmente o espectador clássico é exclusivamente o soberano, o olho dos olhos, pois é sempre a ele que todo espetáculo, como diz Foucault, deveria se dirigir. Mas

vimos que o jogo da perspectiva n'*As meninas* é descrito por Foucault de modo diferente, pois assim que ele reconecta os polos do real e do representado, retirando a ênfase total justamente do “real representado”, ele pode ver através de um espelho representado, por mais paradoxal que isso possa ser, um espaço que é real. Esse espaço passa a ser lugar de disputa, e não é por acaso que se trate então de uma disputa de forças e que seja ela muito relevante do ponto de vista epistemológico, já que envolve, entre outras coisas, a constituição do olhar. O olhar do soberano não pode mais ser o único a ocupá-lo, pois em Velásquez é como se o próprio espetáculo da representação, o quadro em si com suas personagens e o pintor trabalhando, passasse a poder olhar para o próprio rei, ele mesmo estranhamente quase ausente do quadro. Ao mesmo tempo, a representação direta dessa cena aponta para sua existência anterior, na prática, à frente e não “dentro” do quadro. A dificuldade disso tudo é que, ainda que as técnicas de Velásquez sejam majoritariamente clássicas, como seu respeito à perspectiva, por exemplo, seu uso da técnica é muito diferente, pois pintor e espectador estão a um só tempo dentro e à frente do quadro. A profundidade ilusória da representação clássica segue existindo, mas é também através dela que descobrimos um espaço real à frente da pintura cujas consequências epistemológicas, para ficarmos apenas nesse plano, temos com Foucault buscado demonstrar. É como se tivesse sido preciso colocá-los, pintor e espectador, dentro do quadro para mostrar, com a ajuda maliciosa de um espelho, sua presença à frente do quadro, e não são eles justamente excelentes concretizações da forte afirmação de Foucault sobre a emergência da figura do homem nesse espaço como sujeito e, ao mesmo tempo, objeto do saber? Já dissemos que Foucault trata da diferença entre o uso do espelho n'*As meninas* diante da tradição da pintura holandesa, que normalmente reduplicava o que aparecia no quadro, e não o invisível, aquilo que estaria além do quadro. Por isso, é como se, de certa forma, Bolmain considerasse Velásquez do lado da tradição, todo perpassado pela positividade da perspectiva albertiana, e Manet como o signo da ruptura diante da representação que estaria por vir. A seu turno, Foti postulava que o questionamento da representação, inclusive já com a manifestação da materialidade da obra na pintura clássica como a de Velásquez, teria sido muito mais forte do que a análise de Foucault faz supor, pois ela estaria apenas baseada na teorização do olhar transposta à pintura. As duas visões nos parecem insuficientes, pois julgamos que não podemos nem negar o classicismo de Velásquez, mitigando o fato de que a perspectiva clássica foi por ele fortemente trabalhada, nem hipostasiar Manet

como signo da ruptura, calando-nos diante do incrível trabalho d'*As meninas* de antecipação ou ainda de indicação de outras linhas de forças.

Foti parece não ter acessado “A pintura de Manet”. Mas se tivesse, seguramente veria como a materialidade ganhou, “d’As acompanhantes” até essa conferência, uma enorme relevância no pensamento de Foucault sobre a pintura. Bolmain fala como se Foucault tivesse descoberto com Manet a indefinição do lugar do espectador moderno. Mas é muito curioso que ele não mencione o passo necessário para isso: que antes apareça esse espectador, ou ao menos a indicação de sua posição, tradicionalmente obliterado. Isso não significa que Manet seja uma evolução do que ocorre em Velásquez. Entretanto, a complexidade do gesto do pintor espanhol inevitavelmente atua concretizando agenciamentos e abrindo para novos agenciamentos, de forma que o francês, evidentemente, tem atrás de si uma experiência de trato com as forças que, mesmo que quisesse⁶⁵, não poderia simplesmente ignorar. Ignorar Velásquez seria, na pintura, ignorar o próprio processo de geração de diferença, pois *As meninas* são, sem dúvida, uma das concretizações mais bem acabadas e, ao mesmo tempo, mais abertas, da própria criação pictórica. Ignorar o processo de criação que passa por Velásquez poderia significar para Manet, possivelmente, não ter podido se tornar Manet, pois é disso que se trata fundamentalmente, de invenção, de repetição, mas também de criação de diferença⁶⁶. É evidente que a repetição é necessária para a criação de diferença, e é sobretudo por essa razão que Velásquez está quase sempre junto dos grandes pintores contemporâneos, não por se tratar de uma evolução de suas técnicas (inclusive porque do ponto de vista clássico podem ter atingido o ápice de seu potencial, portanto não faria sentido buscar reproduzi-las⁶⁷), mas porque ele teria se deixado transpassar pelo próprio movimento da criação, a despeito da claríssima e limitadora, aos nossos olhos modernos ou pós-modernos, função política da pintura clássica.

⁶⁵ Sabemos, na verdade, que Manet sempre admirou Velásquez.

⁶⁶ Por sinal, ainda que não seja relevante aqui pensarmos os trabalhos de Velásquez do ponto de vista cronológico, é interessante notarmos que uma visita à sala do museu do Prado que abriga *As meninas* revela grande quantidade de retratos que o pintor realizara antes desse quadro, que julgamos ter assim acentuado, nessa forma de exposição, seu caráter irruptivo; apesar de as técnicas marcantes de Velásquez por si só, como é evidente no resultado dos olhos de suas personagens, tencionarem até mesmo um simples retrato, n'*As meninas* persiste o caráter daquilo que é singular, singularidade que se renova, está sempre em devir.

⁶⁷ O que o atesta é que *As meninas* talvez sejam, junto à *Gioconda*, um dos quadros mais reproduzidos da história. Mas as boas intervenções feitas com base no trabalho de Velásquez, assim como fez Marcel Duchamp com Leonardo da Vinci, normalmente lançam mão de técnicas diferentes. São os casos das de Francisco de Goya, Pablo Picasso, Salvador Dalí e Richard Hamilton, por exemplo, revisitando *As meninas*. Esse movimento de intervenção nos remete, no caso da filosofia, àquilo que Deleuze e Guattari chamaram intercessores.

Quando lemos “A pintura de Manet”, assim como Deleuze já havia sublinhado, destaca-se mesmo um outro jogo de espelho em relação a esse que temos descrito com o material Foucault-Velásquez. Mas ainda não exploramos muito a relação entre a arqueologia da pintura no caso de Manet e a pintura na arqueologia, já que com Bolmain isso aparecia apenas na forma do “complica e completa”, analisada sobretudo a partir do “completa”, pois, para ele, com Manet “a arqueologia do visual pictórico determina o *limiar* de uma modernidade que, assim como a modernidade epistêmica, é sinônimo de fim da representação” (Ibidem, p. 24) – *grifo do autor*. Mas o que poderíamos encontrar, ao contrário, se considerarmos o material Foucault-Manet em suas relações mais fortes com o saber, e não apenas nessa situação de paralelismo que autoriza Bolmain a pensar em termos de movimentos do visível e do dizível como sinônimos de fim da representação – e saber entendido aqui não apenas como regime discursivo, mas como tensão entre os dois estratos, do ver e do dizer, inclusive em suas relações mais complexas, não só considerando um limiar epistêmico, mas também de estetização, por exemplo?

Inicialmente, temos de considerar que, ainda que “A pintura de Manet” pareça um trabalho lateral nos escritos de Foucault, não há razão para considerá-lo dessa forma. Simon During, por exemplo, em livro voltado a Foucault e à literatura, destacou, de modo semelhante a Lucio de Campos, um dos prováveis funcionamentos dos arquivos estéticos na arqueologia do saber. Mas é notório que sua vasta lista de nomes de escritores e pintores mencionados por Foucault não seja suficientemente grande a ponto de incluir o nome de Manet:

Para Foucault, escritores como Cervantes, Sade, Hölderlin, Diderot e pintores como Goya e Velásquez operam dentro de uma lógica levemente diferente daquela que guia o discurso propriamente do “saber”. Eles escapam da força total da *épistémè* que pré-condiciona seus momentos (e, então, eles podem cumprir um papel liberatório) ao mesmo tempo em que mostram a ação dessas pressões mais sucinta e claramente (e, então, eles têm um papel exemplar). (...) Objetos estéticos podem também ligar *épistémès* uma a outra. *As meninas* de Velásquez mostram claramente que o saber clássico toma a forma das representações apoiadas na natureza e que atingem um ponto de vista que tudo sabe, mas elas também contêm um espaço escuro, o reverso da tela pintada, sobre o qual esse conhecimento irá se dissolver, e o “homem” irá surgir. (...) produções estéticas têm estabilidade restrita e liberdade, então, pelo menos potencialmente, são nos objetos estéticos que as mudanças arqueológicas aparecem primeiro (DURING, S., 1993, p. 114).

Não deixa de ser interessante observarmos os verbos que During utiliza nesse excerto; notaremos como o “objeto estético”, para ele, essencialmente ‘mostra’. É aí que as coisas ‘aparecem’ primeiro de modo sucinto, claro, exemplar e direto tal qual a própria noção de aparição nos sugere. Não que seja necessariamente a aparição do novo como assombro em During, como na forte formulação do dramaturgo Heiner Müller recuperada por Laymert Garcia dos Santos (2003, p. 153), e parece novamente que estamos diante, ao contrário, de uma formulação que trata da imagem de forma reducionista como aquilo que temos chamado de “atalho semiótico”. De todo modo, sabemos que em Foucault não se tratou apenas de mostrar, mas desde “As acompanhantes” também de sublinhar a esquivo, aquilo que não pode ser visto. Se During tivesse se debruçado sobre “A pintura de Manet”, teria certamente compreendido isso nesse texto que se apoia naquilo que não podemos ver. Mas, olhando melhor para o excerto, vemos que mais uma vez estamos diante da enunciação da relação entre força e *épistémè*, como em Lucio de Campos. Não é por acaso que During seja levado a falar da ação de pressões e usar expressões como “escapam” e “potencialmente”. Assim como no caso de Lucio de Campos, é muito positivo que estejamos diante dessa leitura da arqueologia mais voltada às forças do que às formas. O que pretendemos sublinhar é que é mais ou menos nesse terreno em que transitam as análises de Lucio de Campo e During que devemos também posicionar o material Foucault-Manet.

Isso foi de certo modo feito por aqueles que participaram em 2001 do colóquio *Michel Foucault: um olhar*. O que nos interessa particularmente nesse material é que, comentando “A pintura de Manet”, os participantes normalmente não puderam contornar o problema da relação entre a conferência de Foucault e “As acompanhantes”, o que gerou algumas análises bastante originais também sobre o material Foucault-Velásquez. Uma das mais interessantes é, sem dúvida, a de Catherine Perret. Não que seja simples dizer se suas conclusões são acertadas, mas é indiscutível que ela conseguiu trabalhar com os materiais Foucault-Velásquez e Foucault-Manet nos planos da arqueologia da pintura e da pintura na arqueologia ao mesmo tempo, o que, de modo muito produtivo, gera um material Foucault-Velásquez-Manet.

Vimos como muitos consideraram “As acompanhantes” uma forma imagética de tratar da representação clássica. Mas, considerando o contato que tivemos há pouco com Lucio de Campo e During, veremos agora melhor como a pintura pode, ao contrário, participar de uma espécie de máquina de guerra insubstituível contra a representação – e, nesse sentido, a pintura é essencial à

arqueologia do saber, não apenas uma escolha de um arquivo entre outros sem maiores consequências. Isso fica claro com Perret, que, muito mais do que simplesmente enunciar que no saber se tratam das relações entre o dizível e o visível, colocou em prática esse princípio a partir de sua leitura de Foucault, uma vez que, a partir do Classicismo, seríamos “ainda prisioneiros do ‘lugar comum’ que ela [Representação] edifica entre palavras e coisas, entre dizível e visível, sobre as formas do representável” (SAISON, M., 2004, p. 114)⁶⁸. Portanto, se essa desmontagem do aparato representacional ocorreu na modernidade, não terá sido, de um lado, nas formas epistêmicas e, de outro, nas formas estéticas ou pictóricas, mas justamente a partir desse “lugar comum” que regulava pelo discursivo o visual. Ora, é por essa razão que é d’*As meninas* que Perret parte, mas aqui é que as coisas se complicam mais uma vez.

Quando Bolmain, por exemplo, via o quadro de Velásquez a partir da transparência clássica entre imagens e discurso, estávamos definitivamente tomando a pintura como agenciamento clássico, representação clássica, e nenhuma linha de fuga ou força de fuga estava em destaque. Mas Perret, ao contrário, trata d’*As meninas* como a primeira etapa da destituição do aparato representacional. Entretanto, seremos surpreendidos tão logo esperemos encontrar aí leituras como as de Lucio de Campos ou During. Para Perret, de modo pertinente e coerente, o primeiro passo dessa destituição não é outro senão aquele que institui a própria representação (é preciso, em outros termos, que um dado arranjo de forças exista para que ele seja desfeito). Assim como antes não podíamos separar a indecidibilidade a respeito da posição do espectador moderno, tal como aparecerá em Manet, da anterior demarcação de seu lugar, aqui Perret pensa de modo análogo, tampouco separando o visível, o estético e o epistêmico, ou seja, ela não privilegia um limiar em detrimento de outro, sendo o elemento que liga essas instâncias, de modo variável, o espelho nas pinturas:

Essa lógica dual está claramente exposta no quadro [*As meninas*] pela co-operação de dois operadores concorrenciais: o espelho e o quadro. Esses dois motores fazem, em certa medida, girar e levitar o plano abstrato da representação, mas na condição expressa que eles se ignorem mutuamente, que aquilo que se representa no espelho não se represente no quadro e vice-versa. Nessa estrutura clivada, a Representação, ou o quadro que é seu paradigma formal, não pode se impor senão graças à cumplicidade do espelho, último relicário da *épistémè* da Renascença.

⁶⁸ É positivo que a expressão “lugar comum” apareça entre aspas, pois ela difere mesmo do que ocorria, nesse ponto, na Renascença.

Mas a ela foi simultaneamente preciso refutar este último a uma posição limítrofe. Condição necessária, mas condição esquecida, o espelho – ou seja, a semelhança – está incluído, contido, reduzido (a semelhança não é mais do que um reflexo enevoadado no quadro de Velásquez, uma imagem dada por artifício), mas ele não será conjurado (Ibidem, p. 114).

Não é difícil supor que iremos encontrar na sequência uma análise da função do espelho em Manet, justamente aquilo que mencionou Deleuze sem desenvolver. Mas é bastante surpreendente que Perret não veja a pintura de Velásquez antecipando elementos da passagem do clássico ao moderno, o que é bastante evidente n’*As palavras e as coisas*, mas sim lutando contra os vestígios da Renascença em sua constituição como pintura clássica. Já desenvolvemos algumas considerações sobre a linguagem no Renascimento segundo Foucault, mas, independentemente da pertinência de vermos *As meninas* dessa forma, a *démarche* de Perret é coerente, incorporando, na destituição da representação clássica, seu surgimento e, para além disso, reforçando nossa hipótese sobre a ligação entre diagrama de forças, seus diferentes graus de efetuação, e a pintura. Ocorre que só o fato de ser pensável essa maquinação entre Renascença e Classicismo em Velásquez mostra como essa pintura tem algo de singular: esquivando-se das leituras mais frequentes, Perret promoveu um novo encontro, entrou, por assim dizer, em um novo agenciamento com o material, escavou rumo à revelação de um outro dispositivo, e a consequência disso é clara: ao contrário do que pensa Foti, condenando Foucault por uma análise não exaustiva d’*As meninas*, uma deciptação total da pintura talvez seja impossível.

Não é nosso intuito demonstrar que essa riqueza de potenciais não atualizados ou atualizáveis seja a particularidade das artes, como chega a esboçar meio timidamente DURING. De toda forma, parece-nos um caminho promissor de pesquisas, ainda que, em Foucault, seja destacável um movimento a um só tempo de relevo das especificidades das artes e da mistura dos registros ficcionais e “reais”, ou seja, não é fácil isolarmos os domínios se quisermos seguir com Foucault como intercessor.

Interessa-nos agora ver como Perret vê o funcionamento do espelho em Manet, já que ela opta, corretamente no nosso entendimento, por ligar as análises pictóricas de Foucault a um projeto de destituição do aparato representacional clássico. Esse projeto, ainda que siga uma temporalidade cronológica, não nos parece de modo algum incompatível com a retroação do diagrama de forças a essas análises, e agora, a partir do contato com “A força de fuga”, podemos inclusive multiplicar, entrecruzar, redobrar tais encontros, tendo em vista o que acontece com o

espaço, o dentro e o fora, e mesmo com o animal, nessa apresentação de Foucault sobre Rebeyrolle. Se, em alguns momentos como esse do material Foucault-Manet, podemos considerar que nessa destituição do aparato representacional clássico a própria representação muda e segue existindo, com Foucault-Rebeyrolle, diferentemente, é como se houvesse uma espécie de ponto de chegada dessas análises, pois surge aí uma força “que não é representada sobre uma tela, mas que se produz sem nada dizer *entre* duas telas” (FOUCAULT, M., 1994, p. 403). Parece que esse seria uma espécie de limite desse processo em que Perret inclui “A pintura de Manet”, que teria tido início com “As acompanhantes”, já que:

A conferência sobre Manet repete essa operação de exorcismo. Desta vez, não se trata mais de mostrar como o representável se arranca do fundo da e contra a semelhança, mas como o visível se arranca do fundo da e contra o representável. O representável não suprime a semelhança, e tampouco o visível suprime a representação. Mas como a imagem aparecendo no espelho d’*As meninas* não era mais do que a condição de aparição do plano da representação, a ordem representativa não é mais na pintura de Manet do que a condição de visibilidade do quadro enquanto tal, do quadro-objeto. Doravante, o espelho tem o quadro em respeito, o quadro como signo da representação. E, como mostra Michel Foucault a respeito do *Un bar aux Folies-Bergère*, é o espelho que manipula a representação de maneira a se tornar o motor do acesso ao visível (SAISON, M., 2004, p. 115).

Nesse excerto, algo destacável é que nem a semelhança da Renascença nem a representação clássica seriam suprimidas nos dispositivos em que elas aparecem em situação secundária. Mais uma vez, isso parece reforçar a ideia dos graus variáveis de efetivação de um diagrama de forças em um dispositivo concreto. Vale ressaltarmos que a própria Perret, dentre outros dos participantes desse colóquio sobre Foucault e o olhar, usa a noção de dispositivo de modo muito perspicaz, pois ela relaciona, na pintura, o lugar do espectador como algo que seria prescrito pelo dispositivo. Vemos, assim, claramente como o dispositivo é, de modo bastante trivial, aquilo que “dispõe”, que posiciona no espaço e no tempo, e um dispositivo pode também abrir para posições variáveis de observação, dispor simultaneamente de modos diferentes, como ocorre no *Un bar aux Folies-Bergère*, o que, sabemos, posteriormente será algo marcante na arte moderna com os procedimentos de Picasso. No final do excerto, compreendemos que o espelho nesse quadro de Manet passa a dar acesso ao visível, mas não a qualquer visível. Na sequência do trabalho de Perret, percebemos melhor que se trata do visível em sua relação com o quadro-

objeto, ou seja, com o fato incontornável, e que no moderno passa a ser cada vez mais destacado, de que quadro, pintor e espectador existem necessariamente no mesmo espaço. Ora, isso já havia aparecido “n’As acompanhantes”, mas é com Manet que Foucault mergulha nessa questão. O curioso é que, como bem nota Perret, ocorre paradoxalmente o seguinte: “o tornar-se visível do quadro como tal é acompanhado de um aumento de sua invisibilidade (...) A representação ronda sob a forma do invisível, exatamente como, n’*As meninas*, a semelhança rondava sob a forma do espelho” (Ibidem, pp. 117-118). E, mais adiante, ela completa: “A incompatibilidade do ver e do representar atinge sua demonstração. Ela é reduplicada pela revanche do espelho: pois o espelho toma o lugar de fundo negro, daquilo que permanecia ainda representação” (Ibidem, p. 120).

Está claro que muda para Foucault, portanto, o funcionamento do espelho de Velásquez a Manet, e esse funcionamento tem, segundo Perret, consequências fundamentais para a destituição do aparato representacional. Mas não descrevemos suficientemente a análise de Foucault sobre *Un bar aux Folies-Bergère*, que pode ser lida na íntegra “n’A pintura de Manet” nos anexos desta pesquisa. Para tal, vamos fazer intervir, em meio a esse trabalho sobre os interlocutores do colóquio em questão, um artigo de John R. Searle sobre *As meninas*.

Quebrando um pouco nossa cronologia de tratar de trabalhos mais recentes, esse “*As meninas e os Paradoxos da Representação Pictórica*” é um texto de 1980. Deixando de lado o objetivo de Searle de analisar a pintura dentro de sua filosofia da linguagem (que não nos interessa particularmente, pois suas noções de “intencionais”, “representações mentais”, “paradoxo”, “lógica”, entre outras, são estranhas à nossa *démarche*), há algo, no entanto, que nos auxilia muito na consideração de que *As meninas* são e, ao mesmo tempo, não são um quadro clássico, para usarmos uma lógica dual que certamente assustaria o próprio Searle, pois há níveis em que essa pintura contraria axiomas clássicos da representação pictórica. Na prática, a descrição de Searle pretende demonstrar uma outra coisa: não uma lógica que seria, pelo menos, dual, mas sim que a própria lógica estaria desafiada no quadro através do paradoxo que ele instaura, típico de situações metalinguísticas, mas sem ser de fato questionada, pois o paradoxo parece parte desse jogo lógico. Ele conclui seu artigo dizendo: “Não há como responder à questão ‘O que a pintura é a pintura de?’ que não inclua referência à pintura. Mas isso é apenas a consequência do fato de que a pintura é auto-referencial. Na leitura representacional, suas condições de satisfação a incluem” (SEARLE, J. R., 1980, p. 488).

Portanto, a pintura em Searle funciona para o trabalho lógico, mas podemos desviar o conteúdo de sua análise desse fim, fazendo-a “trabalhar” em favor “d’As acompanhantes”. Searle tem uma hipótese muito próxima, na verdade, daquela de Foucault, quando mostra a vertiginosa mudança de ocupação daquele ponto preciso e indiferente à frente do quadro. Não vamos detalhar muito a análise do filósofo estadunidense, que interessantemente divide esse ponto à frente do quadro em dois pontos, a posição do pintor diante da cena (ponto A) e a do espectador diante do quadro (ponto B), mostrando como eles devem coincidir na representação ilusionista clássica. Ora, esse ponto B diante do quadro, que é o ponto de vista do espectador clássico, torna a representação uma ilusão, é aquele que garante o bom funcionamento, através da perspectiva clássica, da *imitatio*. Ele pode ser melhor compreendido por contraste com as imagens anamórficas, que não dependem dele para serem decriptadas, pelo contrário. Em suma, diz Searle que o que ocorre n’*As meninas* é que descobrimos, através do espelho representado, que o ponto de vista do pintor diante da cena já está ocupado. Primeiro paradoxo: “nós vemos a pintura não do ponto de vista do artista, mas de outro espectador, mas ocorre que este também é um dos temas da pintura” (Ibidem, p. 483). De certa forma, a coincidência entre o olhar do pintor para a cena e o olhar do espectador para o quadro complica as coisas, pois nesse ponto estão novos observadores que, não obstante, são também tema do quadro. Ora, o ponto de vista ou o lugar do pintor não é, por assim dizer, mais dele, entra no quadro através de um espelho, e será preciso então que Velásquez busque outro lugar para se posicionar. Para Searle, instaura-se novo paradoxo, e esse o leva a contrariar algumas leituras que buscavam supor que Velásquez estaria representado em ato, na cena d’*As meninas*, efetivamente pintando essa própria cena:

O artista tem um ponto de vista, mas é impossível; ele está dentro da cena olhando para o ponto A e pintando a mesma figura que estamos vendo do ponto A (ou melhor, do ponto B que é idêntico ao A em uma leitura ilusionista). (...) Ele está pintando a cena que nós vemos, mas ele não pode porque está nela. De onde ele está na figura pode ver e pintar uma cena diferente, mas não aquela representada n’*As meninas* (Ibidem, p. 485-6).

Não nos interessa muito pensar sobre esses paradoxos. Chama-nos atenção, isso sim, o fato de que mais uma vez é o espelho o objeto que permite esses deslocamentos. Vemos que essa leitura de Searle, que vê o espelho propondo uma espécie de enigma lógico, é diferente da de Perret, mas não cremos que ela mude essencialmente as consequências filosóficas apresentadas

por Foucault “n’As acompanhantes”. Ao contrário, é como se Searle traduzisse as tensões do texto de Foucault através de um diagrama, não de forças, bem entendido, mas de um diagrama lógico que, no nosso caso, buscamos desviar de seus fins, mostrando que *As meninas* são e, a um só tempo, não são um quadro clássico, menos, certamente, por ausência das técnicas clássicas do que por sua utilização em um dispositivo novo, original. Portanto, se Searle não buscou traduzir, em alguma medida, um diagrama de forças através de um diagrama lógico, nada nos impede de ter visto as coisas nessa direção.

O que nos interessa particularmente nesse trabalho de Searle é essa atenção ao ponto de vista de pintor e espectador em sua conexão com o elemento do espelho na pintura. Se compreendemos melhor com Searle o que seria um ponto de vista clássico, que estaria, n’*As meninas*, sujeito, assim como vimos com Foucault, a um jogo de inversões, ainda que este leve Searle a optar por, do ponto de vista lógico, simplesmente buscar fixar uma outra posição ao pintor (mesmo que seja dentro do quadro), veremos agora o que faz, segundo Foucault, Manet com essa perspectiva clássica.

Vamos nos apoiar em uma descrição de Bolmain, bem desenvolvida:

Tradicionalmente, o dispositivo representativo atribuí ao espectador, *via* perspectiva, o lugar e a distância a partir dos quais convém contemplar o quadro: sem essa operação, a profundidade ilusória da representação não aparece ao olhar. Ora, em *Un bar aux Folies-Bergère*, esse lugar não é definido – por isso o sentimento estranho de surpresa e inquietude mal definida, por vezes experimentada em face da obra. De fato, essa pintura projeta vários sistemas de incompatibilidade. Primeiro, pela impossibilidade ótica da cena: o reflexo de Suzon, a atendente à nossa frente, nega as regras elementares da ótica. Para que o reflexo apareça assim deslocado para a direita, nós mesmos (nós, mas igualmente o pintor) deveríamos estar deslocados para a direita – mas não é o caso, pois Suzon aparece de frente e não de perfil. Em suma, o pintor e o espectador, para contemplar essa cena, deveriam se encontrar ao mesmo tempo ao lado da atendente e em frente dela; mas, a menos que nos aproveitássemos do dom da ubiquidade, isso é impossível (BOLMAIN, T., 2010, p. 23).

E Bolmain segue descrevendo a análise de Foucault, pois esse sistema de incompatibilidade se estende a uma nova personagem na cena, com consequências inclusive sobre a iluminação e a formação de sombras na pintura, outro tema recorrente na conferência sobre Manet. Mas no início do excerto Bolmain está implicitamente se referindo ao ilusionismo

clássico do quadro de Velásquez, algo que vimos, com o próprio Foucault, mas agora também com Searle, não ser tão simples assim. O mais interessante parece ser trabalhar as relações entre os materiais Foucault-Velásquez e Foucault-Manet, e, mais do que isso, como faz Perret, através do espelho. A descrição de Bolmain dá conta do procedimento fundamental de *Un bar aux Folies-Bergère* tal como visto por Foucault, e com Perret avançamos mais nas relações dessa análise com todo o processo de destituição do aparato clássico da representação e em suas consequências.

Vimos, com Perret, como o espelho no *Un bar aux Folies-Bergère* se torna o motor de acesso ao visível, mas, no momento mesmo em que isso ocorre, “a visão torna a representação impossível” (SAISON, M., 2004, p. 120). É mais ou menos o que Bolmain descreve, pois aquilo que vemos na pintura é incompatível com o invisível que esse regime de visibilidade pressupõe. A representação segue, mas se desprende de seus axiomas clássicos, tal como, por exemplo, Searle indica identificando aqueles pontos A e B. Se, com Velásquez, é como se o próprio quadro fosse movido, indicando a posição obliterada do espectador, de modo que a complicação para a representação clássica se representando ainda se daria em função de um jogo de inversão daquilo ou daqueles que ocupam esses pontos que seguem relevantes, no caso de Manet os próprios pontos já surgiriam deslocados. O jogo de verso e reverso, de visível e invisível, é jogado de modo novo, pois não é apenas o quadro que gira (na prática, as pinturas de Manet não giram, e sim apontam para a cumplicidade entre aquilo que está dentro e, de certo modo, ao redor das telas), mas também os pontos de observação são simultaneamente movidos, e Perret trata desse movimento dizendo que:

(...) o espectador não está mais dominado pela forma do presente eterno da contemplação, mas ele se desloca mentalmente segundo uma dinâmica interna dessa imagem aparentemente imóvel. Esse deslocamento imaginário o introduz então no próprio cerne de uma cena (...) da qual ele vê dois instantâneos sucessivos (...). Quaisquer que fossem sua interpretação posterior e seu conteúdo imaginário, essa visão no tempo é, em todo caso, requerida para que a exemplo de Foucault nós vejamos o volume do objeto disposto pelo movimento da superfície do espelho (Ibidem, p. 121).

De novo a espessura dos objetos se mostra como parte relevante do saber moderno. Perret a destaca no material Foucault-Manet, mas a vemos em germe já “n’As acompanhantes”, com o

quadro de Velásquez se projetando à frente de forma a inclusive povoar de modo não dito partes do texto d'*As palavras e as coisas*. Vimos como Certeau considerava que imagens dariam ritmo aos textos de Foucault, mas, mais do que isso, talvez o espelho faça parte até das frases do filósofo, já que cada citação estaria, para Certeau, “aí incrustada como um fragmento de espelho, tendo por valor ser não uma prova, mas um espanto – um brilho de outro” (CERTEAU, M., 1987, p. 141). Aqui lembramos do que dizia Heiner Müller sobre o assombro do novo com muito mais força. Na passagem acima, mesmo que Perret prepare sua argumentação sobre uma guinada rumo ao imaginário que Foucault teria sofrido, bem às portas de sua conclusão sobre a pintura-objeto, para nós interessa justamente aquilo que ela não sublinha, e que liga o material Foucault-Manet ao Foucault-Rebeyrolle: em *Un bar aux Folies-Bergère*, vemos agora dois instantâneos sucessivos em um mesmo quadro. Na série *Cães*, de Rebeyrolle, vemos uma tendência de extrapolação desse mesmo procedimento, ou seja, não se trataria de “cinema” em um mesmo quadro, mas da possibilidade do movimento “entre” quadros. Perret vê a condensação de instantâneos em Manet na imagem fixa, por isso sua tendência de dizer que Foucault teria classificado de real um deslocamento ou movimento imaginário. Mas, se lançarmos a apresentação de 1973 acerca de Rebeyrolle sobre a conferência em torno de Manet, de 1971, certamente entenderemos que não se tratava privilegiadamente do plano do imaginário, pois ainda que uma vertical seja um elemento de uma “geometria mental”, nem por isso ela é menos real em sua ligação com o poder; de modo similar, ainda que o deslocamento do observador possa até ser imaginário nessa pintura de Manet, seus efeitos na desconstrução da representação clássica não seriam por isso menos reais.

Perret nota que as análises de Foucault sobre a pintura prezam por sua imanência, mas seu argumento sobre essa suposta guinada imaginária de Foucault dentro de sua tendência mais geral parece confundir um pouco as coisas. Fundamentalmente, ela se apoia na análise do filósofo sobre o famoso quadro *Le Balcon*, mas é justamente nas passagens em que Foucault exhibe todo seu estilo de uma escrita sutil e erudita, sem ser artificial ou excessivamente formal, e sim, artificiosa e tão maliciosa quanto aquilo que ele descreve, que Perret emperra. Tomando como metáforas ou como um assalto da memória as referências que Foucault evoca quando trata de *Le Balcon*, ela não nota que é nisso precisamente que reside o jogo do olhar do filósofo: tais procedimentos que parecem analogias convencionais são menos relevantes em si mesmos do que naquilo em que eles se transformam, ou seja, são sempre reconvertidos, em um jogo de ênfases,

em algo quase literal, como se Foucault comparasse procedimentos se afastando de ser um elemento mediador, e no final o destaque acaba recaindo sobre o próprio argumento, não sobre o sujeito que o conduziu costurando metáforas. No caso de *Le Balcon*, por exemplo, Perret parece se incomodar com algumas afirmações de Foucault, como quando o filósofo compara as três personagens suspensas na varanda como notas musicais. Olhando para a composição, podemos até considerar de fato esse comentário do filósofo de um formalismo frágil, mas o que Foucault quer dizer, e aqui mais uma vez ele simplesmente tem de enfrentar, e o faz muito bem, a batalha entre o dizível e o visível, não é simplesmente que essas personagens se parecem com notas musicais, pois estão em níveis ou alturas diferentes de um mesmo plano recortado pelas horizontais da grade da varanda (como em uma partitura), mas que essa disposição propriamente musical é um signo da parcialidade da perspectiva e da própria diferença de olhares que assim se insinua. E a música é outra coisa senão o jogo da variação do idêntico e do diferente? É essa diferença entre três personagens que “olham em três direções diferentes, todos absorvidos por um espetáculo intenso que, evidentemente, nós não podemos conhecer” (SAISON, M., 2204, p. 43), que faz de *Le Balcon* “o brilho da própria invisibilidade”. E é aqui que finalmente irrompe o argumento de Foucault, não na aparentemente gratuita comparação inicial.

Vemos como a diferença de pontos de vista sobre o invisível teve, portanto, de entrar primeiro representada na própria pintura, em Manet, até chegar depois sob a forma indireta e maliciosa das perspectivas de observação incompatíveis de *Un bar aux Folies-Bergère*. Mas cremos que somente com o material Foucault-Rebeyrolle tais descrições, que ainda fazem pender os comentadores para uma leitura de Foucault como observador nutrido pela memória e pelo imaginário, serão reduzidas, através de uma linguagem que afirma muito mais do que antes, esquivando-se violentamente da representação e falando diretamente da força e da intensidade, com todas as novas dificuldades que agora não mais a batalha do visível e do dizível provoca, mas a própria necessidade de falar através da sensação. Ou será que Foucault estaria tentando, no excerto a seguir extraído do material Foucault-Rebeyrolle, estabelecer uma simples analogia entre a série *Cães* e seus espectadores, e, mais adiante, buscaria se aproveitar da metáfora da eletricidade para explicar a pintura através dessa função cognitiva que a linguagem oferece?

Você entrou. Eis você aqui cercado por dez quadros que contornam um cômodo cujas janelas foram cuidadosamente fechadas. Na prisão, a seu turno, como os cães que você vê se levantarem e lutarem contra as

grades? (...) No entanto, o contorno não é obtido por uma linha que corre nítida ao longo do corpo; mas, por milhares de traços perpendiculares, fios de palha, que formam um eriçamento geral, uma sombria presença elétrica na noite. Trata-se menos de uma forma do que de uma energia; menos de uma presença do que de uma intensidade, menos de um movimento e uma atitude do que de uma agitação, de um tremor dificilmente contido (FOUCAULT, M., 1994, pp. 401 e 404).

Sem negar analogias, metáforas e suas funções cognitivas, aqui não é seguramente apenas disso que se trata. A linguagem de Foucault sempre tendeu, nas suas análises pictóricas, para uma função mais performática. O que ocorre acima, no entanto, é que sentimos com mais intensidade que essa *performance* está atingindo seu ápice, e ela nos remete inevitavelmente às fortes análises de Deleuze sobre a pintura de Bacon. No início do excerto não se trata mais nem da emergência do espectador, nem de sua mobilidade visual que joga com o invisível; estamos no plano multi-sensorial, é a linguagem falando diretamente ao corpo, e falando a partir do corpo. Ressonâncias. Trata-se da sensação de que a série *Cães* tenha ela própria não apenas garantido sua existência no mesmo espaço e no mesmo tempo que nós ocupamos e em que nos movemos, mas ocupado esse espaço e esse tempo, transformado-os. Se entramos nos quadros, agora já seria de um novo modo, pois os quadros também saíram de vez de si próprios, e se antes eles ainda eram entendidos como “quadro-objeto”, como pintura no espaço real, agora seu estatuto de quadro passa, na arte contemporânea, o tempo todo a ser colocado em questão. Espaços se conectam diferentemente. A eletricidade, por sua vez, não é e nem poderia ser apenas metáfora, pois não poderíamos dela dissociar o eriçamento do humano e do animal. É de eletricidade efetiva que se trata, e que Foucault deve ter sentido naquela sala em que Rebeyrolle expunha. Seu “A força de fuga” segue carregado por essa corrente que liga o humano ao animal através de uma geometria real de aprisionamento e fuga.

Apesar dessa riqueza, não conhecemos muitos comentários sobre o material Foucault-Rebeyrolle. Muitos daqueles participantes do colóquio sobre Foucault e o olhar tratam desse processo de destituição do aparato representacional sem explorá-lo. Vão de Velásquez a Klee, tendo Manet como ponto intermediário, mas, como ocorre no caso de Perret, estranham os textos posteriores de Foucault envolvendo pintura e fotografia, por exemplo, do mesmo modo como muitos estranharam seu trabalho sobre os processos de subjetivação diante de sua prévia “desconstrução” do sujeito. Não vamos ingressar nesses debates. Vamos seguir mais um pouco

guiados pelo espelho na pintura, pois isso nos ajudará a desfazer possíveis confusões com as quais muitos podem ainda se confrontar.

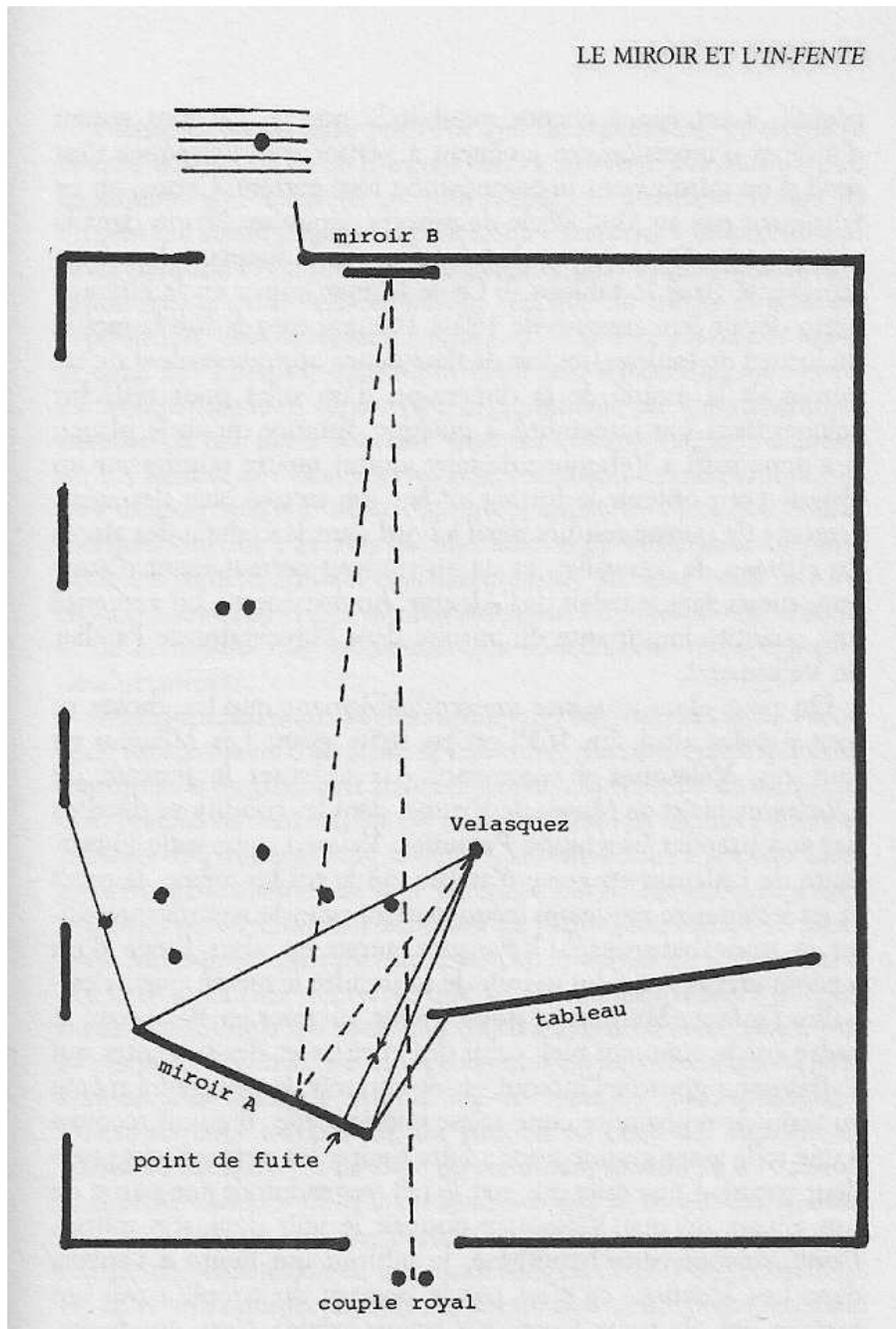
No caso de Perret, uma hipótese que poderia ser percorrida é a de que a função do espelho em *Un bar aux Folies-Bergère* retomaria, em alguma medida, a função Renascentista desse objeto. Se no Classicismo a pura similitude, a delirante semelhança sem leis (Idem, 1966, pp. 222-223) fica para trás como um borrão no espelho, no moderno o espelho voltaria a mostrar algo, desviando-se, para tanto, das regras rígidas do representado. O interessante é que essa hipótese coincide, de certo modo, com a visão de Foucault sobre o lugar da linguagem literária na *épistémè* do moderno. De forma que ver o espelho n’*As meninas* como a imagem enevoada da Renascença é uma hipótese interessante, e não é sequer incompatível com a função do espelho que vemos no próprio Foucault e que reaparece, a seu modo, em Searle, a de objeto que desestabiliza os axiomas da representação clássica. “N’as acompanhantes” é o espelho que nos revela o espaço em que o espectador moderno irá emergir, e não é muito diferente do que temos visto no material Foucault-Manet, exceto pelo fato de que Manet teria, com o auxílio desse objeto, mostrado que o ponto de observação antes obliterado pode ser inclusive movido, sendo essa uma das razões que nos fazem entrar de modos diversos nos jogos do visível e do invisível. Assim, Manet teria dado um passo decisivo na destituição da perspectiva ilusionista clássica.

Thierry de Duve, outro participante do colóquio, tem uma visão diferente sobre o uso do espelho nessas pinturas que Foucault analisou. Mas, interessantemente, ele adverte logo no início de sua apresentação: “Pois Foucault, que esbarra na verdade, que a vislumbra mesmo, engana-se (como ele, de resto, enganou-se sobre a construção d’*As meninas*, o que não retira nada da pertinência de sua leitura filosófica)” (SAISON, M., 2004, p. 101). De Duve, no início da passagem, está se referindo à construção de *Un bar aux Folies-Bergère*, sobre a qual Foucault teria se enganado tal como se enganara sobre *As meninas*. Não fica claro exatamente a que De Duve se refere no caso “d’As acompanhantes”, mas é possível que seja ao livro *O espelho infiel*, do filósofo suíço Michel Thévoz, cujo eco parece ter sido o questionamento da posição “d’As acompanhantes”. *O espelho infiel* convenceu a muitos de que Foucault teria mesmo se enganado. Vamos então tratar primeiro de Thévoz para, na sequência, voltarmos ao que De Duve diz sobre *Un bar aux Folies-Bergère*, pois nos parece que a geometria das argumentações coincide, ainda que não suas pretensões, bastante desiguais.

Com *O espelho infiel* vamos nos desviar novamente daquelas intervenções realizadas no colóquio *Michel Foucault: um olhar*. Trata-se de um livro sobre a psicanálise lacaniana que passa pela pintura e pela literatura, mas também um livro sobre pintura e literatura que passa pela psicanálise lacaniana. Dizíamos que suas pretensões são muito diferentes das do artigo de De Duve. Em ambos há certo encantamento diante de seus “achados”, mas vimos que De Duve não crê que outras “decriptações” das pinturas, como a que ele buscou realizar, invalidem as análises filosóficas de Foucault, enquanto Thévoz nega abertamente a leitura “d’*As acompanhantes*”, mesmo que se aproxime, em alguns momentos, de Foucault. Nessa tarefa ele emprega, entre outros argumentos que circularam em vários dos escritos sobre *As meninas*, aqueles de que Velásquez nunca teria representado um casal real na mesma tela, e de que as proporções da grande tela representada são incompatíveis com as de um retrato, com o intuito de afirmar que “as interpretações de Michel Foucault e de Philippe Comar, que concordam em ‘ver’ sobre o plano do quadro que Velásquez está pintando o retrato de Philippe IV e de Marianne da Áustria, não são convincentes” (THEVOZ, M., 1996, p. 40) e para, mais adiante, contrapor-se a essa “inconsistência”: “a hipótese que nós propomos, que é a única, repitamos, que explica o posicionamento e a atitude de todas as personagens” (Ibidem, p. 49). Thévoz, ao contrário de De Duve, parece, portanto, construir sua análise privilegiadamente em resposta a outras. Enquanto De Duve trabalha mais no campo da história da arte, sem grandes pretensões filosóficas, Thévoz precisa se mover entre campos diferentes, já que tem uma hipótese psicanalítica e filosófica própria diante d’*As meninas*. Para fazê-la avançar, investe na desconstrução de outras aproximações e no espaço aberto não por Foucault, mas pela visão de Lacan dessa pintura. Thévoz estaria então, na esteira de Lacan, antes de tudo refletindo sobre o espelho, e é um pouco dessa forma que Velásquez aparece. Essa posição, diante de seus intercessores, é bastante compreensível, apesar de Thévoz demonstrar uma certa obsessão pela busca da solução definitiva dessa espécie de transformação d’*As meninas* em um enigma.

Passando agora a essa hipótese de Thévoz, não podemos negar sua consistência, ainda que não seja algo novo, mas, sobretudo, um rearranjo reconhecido pelo próprio filósofo. Lacan teria lançado as bases da possibilidade de existência de um segundo espelho n’*As meninas*, posicionado de modo oblíquo no cômodo em que Velásquez pintava, mas ele teria se esquivado de assumi-la diante da suposta necessidade de escolhermos entre a presença de rei e rainha ou de um novo espelho naquele espaço à frente do pintor (Ibidem, p. 47). Searle também cogita essa

Diagrama da composição d'*As meninas* segundo Michel Thévoz



possibilidade, já levantada inclusive por outros, mas, da mesma forma, a questiona, já que um segundo espelho disposto atrás dos nobres necessariamente teria de refletir suas costas, e não é o que vemos na pintura (SEARLE, J. R., 1980, p. 486). Ora, bastou a Thévoz retrabalhar esses elementos que já apareciam na literatura sobre Velásquez, deslocando esse suposto segundo espelho, de modo a posicioná-lo de maneira enviesada em relação ao cenário. Dispondo-o de modo oblíquo, Thévoz pôde fazer algo que é de fato engenhoso, estabelecendo uma efetiva comunicação entre dois espelhos n’*As meninas* – somando isso à hipótese da entrada dos nobres por uma porta –, aquele representado paralelamente ao plano da pintura e outro realmente à frente do quadro. Reproduzimos a seguir o diagrama proposto por Thévoz, que parece bastante consistente com o resultado final do quadro.

Posicionando o espelho de modo oblíquo à frente do casal real, resolvemos assim o problema do reflexo dos nobres de costas, pois o que veríamos seria o reflexo de seu reflexo. Como sugere o esquema de Thévoz, os soberanos teriam entrado no ambiente durante a realização da pintura por uma porta cuja posição seria facilmente refletida através do espelho no fundo da sala (B). Mas, tendo Velásquez um espelho disposto de forma oblíqua próximo de si, ele integraria as figuras reais no quadro mais geral que estava pintando vendo, portanto, seu reflexo no reflexo do espelho à sua frente (A). Com essa pequena reorganização, tanto o segundo espelho quanto os soberanos poderiam estar de fato à frente de Velásquez, ao contrário do que afirmava Lacan segundo Thévoz, ainda que o pintor não veja os soberanos senão como reflexo de reflexo. Tudo “esclarecido”, deveríamos cessar então a especulação, pois basta a Thévoz fazer com que práticas e possibilidades técnicas do período clássico e alguns indícios da própria pintura confirmem sua hipótese, a única possível... Teria ele então realizado aquela leitura exaustiva a que Foti se referia?

A primeira salvaguarda de Thévoz para a sustentação de sua hipótese é a questão que já mencionamos da proporção da tela representada na pintura. Ela não seria adequada para a realização de um retrato, mas sim teria proporções equivalentes à própria cena que vemos n’*As meninas*. Esse forte indício faz Thévoz crer que Velásquez estava pintando a própria cena d’*As meninas*, e não um retrato. Para poder compor e integrar ele próprio o cenário, o pintor espanhol precisaria de um espelho (sinal de perfeição no Classicismo segundo Thévoz) e, de acordo com as leis da ótica, ele teria de ter ao menos metade da proporção da cena real. Ora, Thévoz verifica que isso era possível na época, bastava a Velásquez conectar alguns espelhos menores entre si em

um cavalete para obter a proporção ideal. Ponto para Thévoz! Ainda tratando de espelho, é digno de nota que aquele ao fundo da sala está visivelmente um pouco deslocado à esquerda, o que garantiria essa comunicação com o espelho oblíquo. O mestre Velásquez não teria se enganado com esse posicionamento. Ponto para Thévoz! A segunda salvaguarda é a seguinte: o pintor não poderia mesmo estar pintando o retrato dos nobres, pois é notório que houve, durante a pintura, uma irrupção, algum acontecimento. As personagens olham para algo, e Thévoz crê se tratar da entrada dos soberanos na sala, exceto a infanta Margarida, muito ocupada contemplando sua própria imagem no segundo espelho. Só a hipótese da entrada explicaria alguns olhares e os movimentos de reverência tal como aparecem no quadro. Ponto para Thévoz! Outro indício de que Velásquez utilizou um espelho estaria na imagem da infanta, que apenas n'*As meninas* apareceria com os cabelos separados à esquerda e não à direita, como em todas as outras pinturas que Velásquez realizou anteriormente da pequena nobre. Bastaria uma inversão do negativo de uma fotografia da pintura para vermos como tudo se recoloca no seu devido lugar diante das “regras quase gerais de Velásquez”, inclusive no posicionamento da fonte de luz em suas pinturas (THEVOZ, M., 1996, pp. 42-3). Mais um ponto para Thévoz!

Mas há algo estranho nessa argumentação final. Se Velásquez utilizou um espelho dessa forma, não teríamos de ver, assim como seria o caso da princesa, todo o resto da pintura invertida também? Para Thévoz, o fato é que Velásquez “bem pode ‘trapacear’, recolocando os quadros na posição certa sobre a parede [aqueles que aparecem ao fundo na cena], refazendo-se destro e retificando o enquadramento perspectivo da sala” (Ibidem, p. 49). Uma possibilidade para provar essas hipóteses seria através da radiografia da pintura, procedimento que infelizmente tem, nesse caso, “muito pouca clareza para revelar o que fora verdadeiramente este primeiro quadro sob o quadro” (Ibidem, p. 50). Conclui a esse respeito, Thévoz: “Guardemo-nos (...) desses comentários ventríloquos que fazem falar o que querem sombras radiográficas por demais complacentes” (Ibidem, p. 50).

Admitamos: nossa descrição do trabalho de Thévoz tem sido, sobretudo na recuperação dos indícios que comprovam sua, e apenas sua, hipótese, sobre a reconstituição d'*As meninas*, um pouco jocosa. Mas parece inevitável diante do que vemos: Thévoz olha para *As meninas* como se olhasse para a cena de um crime, e sua conclusão sobre o que teria ocorrido, ainda que muito consistente, perde força na medida em que se apresenta, de modo diametralmente oposto ao de Foucault, como a solução do enigma em sua origem. Se ele não pretende fazer as sombras

radiográficas falarem, nem por isso deixa de conectar os indícios que reúne em função de uma vontade de compreensão das origens de algo cujo interesse parece sempre ter sido, ao contrário, esquivar-se dessas tentativas. Nada nos garante que a absoluta coerência da argumentação de Thévoz case de fato com o que teria ocorrido durante a realização d'*As meninas*, pois não é nada improvável que novas hipóteses, também muito coerentes, baseiem-se novamente na composição dessa pintura para chegar a outras conclusões. E quem ganha nesses processos? Disso não temos dúvida: ponto para *As meninas* e para o próprio Velásquez.

Mas suponhamos que Thévoz tenha plena razão. O enigma chegara ao fim. De agora em diante ninguém mais deverá escrever sobre *As meninas*. Seu sistema de enigmas, de potenciais insuspeitáveis está morto, uma vez que chegou finalmente a uma resolução. Mas então cabe agora olharmos para o seguinte: quais são as consequências propriamente para o saber dessa solução-Thévoz? Dizíamos que o filósofo suíço, ao contrário de De Duve, está refletindo sobre o espelho. Então sigamos agora o que diz Thévoz, ou quem sabe, o que ele talvez deixe de dizer a respeito da psicanálise lacaniana.

Algo estrutura a ligação da análise mais formal de Thévoz àquela mais voltada à psicanálise do espelho, e se trata da relação corpo-bilateralidade. Tema relevante ao que hoje temos cada vez mais chamado de arte étnica, visto que de modo geral a simetria não tem aí o mesmo papel que desempenhou e ainda desempenha na arte ocidental (Thévoz chega a resvalar nesse ponto, que poderia tê-lo auxiliado a precisar sua noção de sujeito), é em sua ligação com a “divisão inaugural do sujeito” para Lacan que o filósofo pensa essa bilateralidade, pois:

Está aí, sem dúvida, a fonte de muitas disfunções comportamentais tal como a dislexia, ou os transtornos de lateralidade (...). O fato é que a determinação da direita e da esquerda é mais imprecisa do que aquele de cima e de baixo. Eu devo, se a ocasião se apresentar, consultar minha proprioceptividade, reencarnar-me, habitar meu corpo, para determinar *a fortiori* a lateralidade de outrem. Eu não noto de pronto que um músico ou um jogador de tênis, por exemplo, é canhoto. Certos filmes policiais jogam com essa desatenção. A debilidade subjetiva da direita e da esquerda nos indica que o estágio do espelho nunca é verdadeiramente superado, ele nos leva àquilo que Lacan chamou a divisão inaugural do sujeito (Ibidem, p. 31).

Além desse pequeno curioso indício de que Thévoz goste mesmo dos filmes policiais e da resolução quase impossível dos crimes que, no final das contas, sempre tem mesmo de ser

possível, chama-nos a atenção o fato de que, ao menos na leitura do filósofo do “sujeito dividido” lacaniano, não apareça nenhum traço de historicização. É como se essa divisão inaugural do sujeito (e estamos aqui falando do que aparece em Thévoz, não em Lacan, bem entendido) tivesse ocorrido e seguisse desse modo desde tempos imemoriais. Pelo menos é essa a impressão que deixa o texto de Thévoz, mesmo que saibamos que Lacan tenha estado às voltas com o estruturalismo e toda a problemática da desconstrução do sujeito de modo muito mais complexo do que essa forma de exposição pode fazer supor. Ainda que isso talvez possa ser remetido ao velho debate história versus estrutura, interessa-nos apenas ressaltar o contraste dessa argumentação de Thévoz diante do que propõe Foucault. Ora, sabemos que no caso do filósofo francês não é disso que se trata, desse sujeito cindido que aqui surge quase como um *a priori*, sendo essa divisão aparentemente algo que se confunde em Thévoz com o próprio sujeito. Em Foucault, a emergência e o fim do sujeito (e seria mais correto aqui, já que estamos tratando de arqueologia, qualificarmos esse sujeito como clássico ou moderno, por exemplo, já que correspondem a modos de subjetivação diversos) são processos vistos a partir da prática arqueológica que, ainda que transgrida formatos historiográficos constituídos (notadamente o método dialético), é rigorosamente histórica, inclusive, como mostra Deleuze, do ponto de vista da historicidade de suas condições de possibilidade e, contrariamente a Kant, negando espaço a um sujeito universal (DELEUZE, G., 1986, p. 67). Isso nos interessa pois, mais adiante na análise de Thévoz, volta seu “sujeito lacaniano” em relação à análise d’*As meninas*, ou seja, mesmo que não pretendamos avançar muito nesse ponto com Thévoz, fica evidente que estamos lidando com coisas diferentes.

Mas nem só diferenças marcam o trabalho de Thévoz. A convergência mais interessante é que ele, como Searle, aproxima-se d’*As meninas* enfatizando seu caráter paradoxal, algo que tampouco é estranho ao trabalho de Foucault. Inclusive o destaque sobre a materialidade da pintura, que no caso do filósofo francês vai ganhar muito mais força com Manet, já aparece em Thévoz, e, se lembrarmos de Foti, é interessante que isso ocorra bem quando este está tratando da relação pintura-representação. Vamos começar a ver melhor então como todos esses elementos, o sujeito, o caráter paradoxal da pintura, sua materialidade e a representação aparecem articulados no próprio texto de Thévoz:

(...) a técnica pictórica tão paradoxal de Velásquez, a mais ilusionista possível a uma distância *respeitosa*, mas que explode literalmente – traiçoeiramente – em um caos de manchas assim que dela nos aproximamos. (...) Como um arco-íris, a imagem se torna incontrolável assim que dela nos aproximemos. É tão verdade que os contemporâneos do pintor, tal qual o poeta italiano Mario Boschini, já haviam sublinhado sua estupefação diante do contraste entre a técnica de “pinceladas dispersas” e o efeito “tão parecido que não se pode crer ser uma pintura, mas um reflexo emitido sobre um espelho”. (...) Este [o espectador] devia, portanto, evitar colocar o seu nariz sobre a pintura. (...) mantendo a distância requerida, ele [o espelho antes colocado no Museu do Prado para contemplação d’*As meninas*] tinha por função manter o espectador em respeito, neutralizar a vibração pictórica e proteger a ilusão contra sua ameaça interna. É bem de uma ameaça que se trata, que confirma inegavelmente a proposta de Lacan sobre a dissolução do campo de limpidez e sua queda em pinceladas de cor. (...) Velásquez experimenta os limites da figuração mimética e dos poderes do olho – por oposição ao olhar. (...) *As meninas* são a colisão oblíqua de uma representação que desvela seu estratagema espaço-temporal – aproveitando-se, repetamos, de uma irrupção providencial (...). É destacável que esse incidente tenha se produzido no funcionamento da reflexão especular, paradigma verossímil da mimesis, e que tenha implicado o rei e a rainha que, segundo Lacan, representam o *simbólico*: o fato é que sua entrada, naquela circunstância, não levou ordem mas perturbação. (...) Aproximando-se vertiginosamente da velocidade da reflexão especular, Velásquez nos conduz à borda da *schize* ou do buraco negro em que se anuncia a queda da representação clássica e a clivagem (doravante flagrante) do sujeito (THEVOZ, M., 1996, pp. 52-4).

Parece-nos que buscar sustentar o paroxismo d’*As meninas*, ainda que nós optemos, sobretudo, por pensar em termos de tensão, e não de paradoxo⁶⁹, a partir da relação ‘materialidade’ versus ‘ilusão pictórica’, seria um caminho muito interessante a ser aprofundado. Somos informados por Thévoz que havia, no Museu do Prado, em Madri, onde ainda se encontra essa pintura de Velásquez, um espelho através do qual os espectadores contemplavam a pintura, de modo a aumentar ainda mais seu poder de figuração mimética. De forma que, se aceitarmos prosseguir com Thévoz, em dado momento *As meninas* estariam às voltas com três e não dois espelhos, e o mais curioso é que eles seriam ao mesmo tempo o ápice da representação, modelos máximos da figuração mimética e salvaguardas do olho contra o olhar, e os desestabilizadores da

⁶⁹ Thévoz chega, interessantemente, a pensar a imagem em sua oscilação como corrente elétrica. Mas, mais uma vez, ele não aprofunda essa possibilidade, e acabamos ficando no escuro acerca do estatuto inclusive de sua própria linguagem, se seria meramente metafórica ou se buscaria ser intensa (Ibidem, p. 35).

representação, pois em seu arranjo próprio eles revelariam “a clivagem (doravante flagrante) do sujeito”. Ora, mas comparemos isso ao que diz Foucault no final “d’As acompanhantes”: “Esse sujeito mesmo – que é o mesmo – foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação” (FOUCAULT, M., 1966, p. 31).

Clivagem do sujeito em um caso e elisão no outro. Se estamos até em um terreno próximo do ponto de vista semântico, o que difere nas duas análises é, antes de mais nada, o fato de que talvez elas não estejam tratando do mesmo *sujet*. Se Foucault, diante d’*As meninas*, flerta com a emergência do sujeito moderno como aquele observador observado que surge no espaço em que vemos elidir o *sujet classique*, não sabemos bem de que sujeito fala Thévoz. Em seu texto, as noções de espaço clássico e moderno não aparecem com muita frequência em articulação com a ideia de sujeito, que, como vimos desde o primeiro excerto, está mais voltada à psicanálise. Na prática, Thévoz pretende acabar com o mistério d’*As meninas*, mas o estatuto do sujeito em seu trabalho acaba sendo, por outro lado, um tanto quanto misterioso, pois qual seria exatamente esse sujeito da clivagem que aparece na queda da representação clássica⁷⁰? Talvez pudéssemos concordar com a continuação dessa análise com uma articulação baseada, por exemplo, na emergência da figura shakespeariana de Hamlet, embrionário sujeito moderno que já nasce no espaço desse Classicismo cindido. Mas não encontramos isso em Thévoz, e a clivagem inaugura um sujeito cujo estatuto misterioso, caso fosse nossa intenção melhor compreendê-lo, teria de ser certamente buscado no próprio Lacan.

Vamos então seguir com aquilo que aparece efetivamente. Thévoz vê *As meninas* como uma pintura que “desvela seu estratagema espaço-temporal” de representação. Nada mais interessante. E como isso ocorre? Vimos que principalmente através de uma irrupção, de um acontecimento que, denunciado por um jogo de espelhos que, em princípio, seria o máximo do ilusionismo clássico, acaba por expor as leis da representação clássica como se expõe a carne em uma ferida viva. Não é à toa que Thévoz diga que Velásquez experimenta os limites da figuração mimética, pois o pintor vai ao limite dos poderes do olho, por oposição ao olhar. Mas, se pensarmos com Foucault, é nesse instante que esse *procédé* acaba justamente sujeito (do ponto de vista moderno do termo) ao olhar, a um olhar de carne mais precisamente, que tudo começa a girar, a se mover. Não se trataria de uma fenomenologia do olhar ou da percepção, mas, para

⁷⁰ Talvez o caso de Aloïse descrito por Thévoz no final de seu livro seja o rastro mais explícito sobre a clivagem do sujeito, mas não vamos nos aprofundar nesse tema aqui.

Foucault, de recolocar esse olhar de modo específico dentro e nas margens, ou por vezes até no avesso, de sua arqueologia do saber, trabalhando os limites e nos limites de visível e dizível. A emergência do olhar é, de certo modo, o que aparece em Thévoz como a queda do simbolismo clássico n’*As meninas*, mas é preciso ressaltar aqui, uma vez que tratamos antes do simbólico, que agora estamos diante do simbolismo na sua formulação lacaniana segundo Thévoz: o rei e a rainha representam o simbólico, o que não equivale a dizer que *As meninas* simbolizam o Classicismo. Thévoz e Foucault talvez concordem sobre o estatuto do olhar nessa pintura, ao mesmo tempo desviado pelo olho e voraz como talvez em nenhuma outra, o que nos motiva a tentar ver como partes de suas análises, apesar de seus *sujets*, seguem se sobrepondo, e, mais do que isso, conectando-as, vamos tentar formar um material novo.

A leitura de Thévoz da destituição do aparato representacional através d’*As meninas* não é estranha a Foucault, ainda que surja n’*As palavras e as coisas* de modo mais visual do que verbal. Foucault trabalha privilegiadamente o Classicismo no início de seu livro, e *As meninas* agenciam perfeitamente essa representação reduplicada de que fala Foucault, mas, isso é fruto, sobretudo, do caráter de inversão da pintura que se mostra em ato: representação se representando. E se desconsiderarmos um pouco o fato de que Thévoz privilegia, a seu turno, o caráter de irrupção da pintura, seu questionamento da representação através do jogo de espelhos, será que não veremos, através do segundo espelho, o oblíquo, ainda mais claramente o jogo da representação reduplicada? Em quê a hipótese de Thévoz invalida a leitura de Foucault? Será que essa bela hipótese tratando do segundo espelho não faz com que vejamos ainda mais nitidamente – por mais paradoxal que isso pareça – os nobres como reflexo, ou melhor, reflexo de reflexo, justamente aquilo que Foucault desenvolve, simultaneamente à “descoberta” do espaço à frente do quadro, como consequência propriamente filosófica ou, se quisermos, para o saber, “d’*As acompanhantes*”? Thévoz, em sua visão d’ *As meninas* como o paradoxo da representação, faz frequentemente pender o argumento para um dos lados dessa balança, não o do ilusionismo, mas o de seu desvelar. Parece-nos interessante ver como, independentemente do estranhamento que, de um ponto de vista foucaultiano, poderiam causar a busca pelas origens formais da composição do quadro e o recurso ao chamado “estágio do espelho” para Lacan, esse movimento acaba também reforçando o espaço aberto por Foucault relacionando com cautela *As meninas* e o anúncio do moderno. Ou seja, o jogo de espelhos descrito por Thévoz pode ser visto como chancela à concepção de Foucault da representação clássica, virtuosismo da multiplicação de

espelhos agenciados, *mimesis* levada ao extremo, e o resultado último desse jogo vertiginoso, dessa colisão oblíqua de espelhos, pode também conduzir *O espelho infiel* a uma posição próxima à de Foucault no que se refere ao desvelar do estratagema espaço-temporal da representação. Podemos dizer que as posições são próximas tendo em vista o que já apresentamos sobre o material Foucault-Velásquez, pois ele trabalha sutilmente contra a representação e em favor, *avant la lettre*, de um quadro-objeto, noção cujo ápice será atingido no material Foucault-Manet.

Em uma das poucas passagens em que Thévoz fala de modernidade, ele trata de um pintor do século XVIII chamado Jean Siméon Chardin. Fica evidente que, ainda que pela via do *sujet* não tenhamos conseguido ir muito longe com Thévoz, seu projeto de relacionar sujeito, espelho e pintura teve de enfrentar algumas das questões que Foucault também percorrera. Se o filósofo francês colocou Manet como precursor do moderno pictórico o suíço deu um passo atrás, dizendo que “Chardin trata as personagens [em seus quadros de guerra] como objetos, pois é o partido que ele toma das coisas que o conduz a prenciar a linguagem pictórica da modernidade” (THEVOZ, M., 1996, p. 68). Vemos claramente como essa conversão das personagens em objetos pode fazer eco com toda a discussão arqueológica de Foucault da constituição do espaço do moderno, independentemente de recortes cronológicos muito precisos, pois, lembremos, a figura do homem para ele é também marcada por essa irrupção, essa constituição de um objeto novo no campo do saber – e não é outra coisa que justifica o subtítulo *Uma arqueologia das ciências humanas* presente n’*As palavras e as coisas*.

Tão perto, tão longe. Não temos muitas dúvidas de que Thévoz anda pelas mesmas trilhas que Foucault. Mas sua vinculação lacaniana dá outro gosto ao percurso, às vezes marcado por um encontro Jacques Derrida, por exemplo. Já mencionamos inúmeras vezes a relação que Foucault estabelece entre a *épistémè* moderna e a linguagem, e já tratamos brevemente, com *As meninas*, do moderno como espaço contrastante àquele da representação clássica e de sua ordenação das coisas como quadro; ao moderno passa a interessar uma história interna às coisas, cujo sinal Foucault via no crescimento e preponderância dos estudos sobre a significação. Ao mesmo tempo, o que “compensaria” esse movimento, vimos diante do trabalho de Bolmain, seria a linguagem da literatura moderna, cujo movimento de dobrar-se sobre si mesma flertaria com um novo “ser” cintilante da linguagem, com uma certa autonomização em relação a essa figura do homem em busca da significação das coisas e de si mesma, e que simultaneamente funda e passa a estar sujeita ao saber. Essa relação conflituosa, esse campo de disputas entre a figura do homem

e o ser-linguagem perscrutado pela literatura moderna, que, para Foucault, já teria sido enunciado por Nietzsche, é que povoaria aquele espaço do rei que vimos *As meninas* explorarem. Evidentemente, esse condensado de questões é complexo e talvez ainda carente de avaliações; basta pensarmos nos mal-entendidos gerados pelo texto de Foucault *O que é um autor?*, talvez de proporções similares em relação aos causados por *As palavras e as coisas*. De todo modo, fizemos esse *détour* para visualizarmos como Thévoz está diante de problemas similares, mas sua solução, inspirada sempre em Lacan, faz com que estejamos ao mesmo tempo tão perto e tão longe. Tratando de Chardin, ele afirma:

É assim que nós poderíamos interpretar esse novo episódio especular: a pintura provoca ainda, e mesmo mais do que nunca, de longe, efeito de espelho ou de miragem, mas é para nos incitar rumo à descoberta de sua própria ilusão e para nos iniciar finalmente na lógica do significante pictórico. (...) O espelho não está rompido, ele intervém mesmo mais do que nunca, mais, desde então, explicitamente, ou semioticamente, marcando e articulando sua interposição no processo da significação (Ibidem, pp. 67 e 77).

Basta compararmos o excerto acima à passagem que Foucault escreveu sobre Klee, aquele que “extraíu da superfície do mundo uma série de figuras que valiam como signos, e aquele que as orquestrou no interior do espaço pictórico, (...) em suma, mantendo seu modo de ser de signos e as fazendo funcionar de maneira a não haver mais significação” (FOUCAULT, M., 1994, p. 614), para compreendermos como o mesmo problema foi conduzido de modos bem distintos. Alguém poderia objetar que a comparação não faria sentido, uma vez que se tratam de pintores separados por mais de dois séculos. Mas não é por essa razão justamente que a fórmula “tão perto, tão longe” parece funcionar tão bem?

A análise de Thévoz sobre Chardin segue no texto do filósofo. É fundamentalmente com ela, com essa ênfase no significante sustentada em Lacan, que a argumentação se fecha. É, sem dúvida, a uma outra figura do homem que essa análise parece conduzir, já que passa à cena principal “a manipulação da materialidade do significante” em sua relação com o processo de significação, e no caso da pintura essa materialidade se destaca, daí seu lugar n’*O espelho infiel*. Em alguns momentos do texto de Thévoz essa figura do homem nos parece muito mais tradicional, no modo de delimitá-la sobretudo, pois se mantém aí um cheiro de metaforização como suposto fundamento do humano. Mais uma vez estamos apenas vendo Lacan através de

Thévoz, que afirma, às voltas com os escritos de Francis Ponge, que “é, portanto, a função simbólica, e mais precisamente a manipulação do significante, que remunera o homem da falta de plumagem” (THEVOZ, M., 1996, p. 85). Podemos pensar que isso se aproxima da ideia de Foucault do homem como duplo empírico-transcendental, mas mais uma vez temos de admitir: Foucault descreve isso para tratar da figura do homem no moderno, e nada garante sua continuidade, pelo contrário, é sua precariedade que o filósofo destaca. Como afirma Deleuze, estamos no fundo, com Foucault, sempre na história das formas duplicada por um devir de forças, e se a forma-Deus (representação clássica) e a forma-Homem (racionalismo moderno) estão brilhantemente descritas n’*As palavras e as coisas*, no final das contas nos interessa agora o “surgimento de uma nova forma, nem Deus nem homem, da qual se espera que não será pior do que as duas precedentes” (DELEUZE, G., 1986, p. 141). *As palavras e as coisas* enunciam, na esteira de Nietzsche, justamente esse problema de pensar qual a direção que tomará a nova disputa de forças no espaço do rei.

Se sabemos da diferença que a linha de Thévoz da “manipulação da materialidade do significante” tem em relação a Foucault, interessa-nos terminar essa incursão ao menos olhando para o seu espelho: espelho infiel, porque ele não pode garantir a representação, ele, como diz o filósofo em algumas ocasiões, toma o tempo de refletir antes de nos devolver uma imagem. Com Foucault e Thévoz acessamos a materialidade (inclusive do significante) desses processos de reflexão de modos diversos, ou quase inversos, na verdade, pela tendencial ausência de significação em um caso e pela significação como foco no outro, e seguramente as consequências disso seriam visões diversas sobre a relação do visível e do saber. Ambos, não por acaso, desembocam em vias diferentes: Thévoz não pode pensar o espelho partido, apenas aquele infiel do ponto de vista da reflexão do sujeito; Foucault, veremos adiante, surpreende-nos, pois seu pensamento se move a ponto de não mais depender do espelho, e ele pode se ver subitamente diante de um espelho rompido.

Nesse momento, após esse trabalho mais longo sobre Thévoz, fica mais fácil voltarmos a De Duve, pois já não nos parecerá novidade a sequência de procedimentos que é necessário seguir para buscar reconstituir formalmente a composição de um quadro. Sabemos que Foucault,

ainda que compare versões de um mesmo quadro em suas análises, não costuma se guiar por esses procedimentos. Lembremos que De Duve está tratando da pintura *Un bar aux Folies-Bergère* no contexto do colóquio *Michel Foucault: um olhar*. O que ele faz então? O mesmo que Thévoz fez com *As meninas*: propõe a existência de um espelho oblíquo no cômodo em que Manet pintava, confrontando a visão de Foucault, que recusa essa possibilidade, uma vez que podemos ver no quadro de Manet sua moldura representada paralelamente ao plano da própria pintura.

Não nos surpreende que o passo seguinte de De Duve seja então analisar a radiografia da pintura, que de fato mostra as posições sucessivas em que o reflexo da personagem principal teria sido pintado e depois refeito. Não vamos novamente buscar reunir todos os indícios dessa caça ao tesouro. O que é destacável no trabalho de De Duve, aos nossos olhos, é que ele percebe que essa busca das origens não altera as análises de Foucault. E a razão, que ele não menciona, parece-nos ser a seguinte: como temos dito, o filósofo faz funcionar a pintura em sua arqueologia, e a arqueologia na pintura, de forma que os efeitos são para ele sempre mais relevantes do que as causas, as origens, os reflexos (aqui nos dois sentidos do termo). Se o efeito de reflexos incompatíveis foi trabalhado por Foucault “n’A pintura de Manet”, terá sido mais como algo performativo, como um funcionamento, seja para a própria pintura, seja para o saber, ou, o que é mais correto, para ambos, em sua necessária e tensa relação. Defender que a composição envolveu duas posições do pintor enquanto trabalhava ou do espectador diante da cena, uma vez que as perspectivas do primeiro plano, das sombras e dos reflexos são incompatíveis, não significa que Foucault afirme que esse arranjo é definitivamente o que ocorreu. Pelo contrário, ele trabalha com indícios, como De Duve também o faz, e a borda do espelho é um deles. A questão é que essa duplicação das posições do observador destacada por Foucault é o que lhe interessa, pois é isso que liga essa análise à “d’As acompanhantes”. O ponto de vista é duplicado, seja através das hipóteses de Foucault seja através daquelas de De Duve, pois o efeito é o mesmo: no primeiro caso, trata-se de pintar e se deslocar para refazer a cena de outro ângulo, e, no segundo, pintar de um mesmo local apenas por meio do deslocamento do espelho, unindo as visões no final. Em termos foucaultianos, nos dois casos parece estar em jogo fazer funcionar uma “verdade” dentro de uma ficção.

Mas o que essa constatação implica? Parece-nos que ela é fundamental, por exemplo, para seguirmos pensando um pouco na questão propriamente arqueológica da emergência e do

declínio que marcaram o sujeito da observação no Ocidente, do clássico ao moderno e ao, por assim dizer, pós-moderno. Se aparentemente Foucault faz arqueologia tratando, n’*As palavras e as coisas*, mais da relação entre a emergência do homem e a linguagem, isso na prática constitui apenas uma das camadas do livro, pois a dimensão do olhar é tão relevante quanto a do dizer, mesmo que o filósofo se preocupe, desde *O nascimento da clínica*, em evitar um desvio fenomenológico. Ora, *As meninas* não anunciaram, quase como um oráculo, a emergência dessa “posição ambígua de objeto para um saber e de sujeito que conhece”, desse “soberano submisso” e, ao mesmo tempo, “espectador olhado” (FOUCAULT, M., 1966, p. 323)? Dentre os participantes do colóquio a que estamos nos referindo, talvez seja Claude Imbert quem melhor percebeu a relação desse trabalho de arqueologia com a análise presente “n’A pintura de Manet”. Fecharemos nossa incursão nesse conjunto de escritos sobre Foucault e o olhar trabalhando esses pontos mais detidamente.

É evidente que não se trata na análise de *Un bar aux Folies-Bergère* de seguir o caminho que Thévoz escolheu diante d’*As meninas* e de Lacan. Mas, ao mesmo tempo, não há como nos esquivarmos do fato de que de novo se trata de sujeito. Ora, essa bipartição da posição do observador é, sem dúvida, parte do que Foucault via como a precária emergência do homem para o saber. É como se, tão logo o homem pudesse emergir para o saber, tão logo pudesse finalmente ocupar o espaço da representação que lhe aparece como a terra prometida, um novo abalo se insinuasse. Tremor arqueológico, faria mais uma vez o solo abaixo de seus pés se deslocar, e a famosa imagem do rosto de areia se desfigurando à beira do mar nos imprime, mais do que uma imagem, uma sensação, aquela da velocidade desse processo e da precariedade da forma diante da força das águas. A imagem é intensa e extremamente nietzscheana, pois ela também nos faz vibrar no mesmo ritmo que o da maré, ritmo da diferença e da repetição, para usarmos a expressão também cara a Deleuze. É curioso: o espelho n’*As meninas* marca um primeiro abalo, e o de *Un bar aux Folies-Bergère* um novo. Talvez Thévoz tenha ao menos resolvido um enigma: temos que seguir olhando irremediavelmente para a condição do espelho, mesmo que seja para, com Foucault, rompê-lo, anulá-lo, decepcioná-lo.

Imbert faz, como mencionamos, um belo trabalho relacionando arqueologia do saber e a conferência sobre Manet, exatamente aquele que faltou a Bolmain. Um de seus grandes méritos é colocar as análises de Foucault sobre Manet na mesma linhagem “d’As acompanhantes”,

fazendo-o através de um uso bastante coerente e claro da noção de dispositivo. Tratando do texto de Foucault sobre a pintura *Olympia*, ele diz que:

Algumas novas liberdades daí resultam, como a passagem definitiva a uma pintura de signos e por signos. Foucault a analisa, como que para circunscrever um processo que preencheria o lugar deixado vago n' *As palavras e as coisas*. *Le Balcon* é de fato um título, mas não uma legenda, assim como *Dans la serre*, *Le Chemin de fer* (...), assinalam, mais do que uma localização, um dispositivo. *Un bar aux Folies-Bergère* é seu limite, herdando, exercendo a positividade que eles adquiriram (SAISON, M., 2004, p. 152).

Mas se Imbert vai até esse ponto de sublinhar a relação entre positividade e dispositivo, colocando inclusive as pinturas em uma espécie de série (noção cara a Foucault), ele perde a chance de fazer intervir o diagrama de forças nesse processo, o diagrama abstrato, regredindo rumo à noção de modelo⁷¹, mesmo em meio a um bom trabalho sobre arqueologia e pintura, que nos ajuda a marcar ainda melhor a diferença de Foucault em relação ao que vimos com Thévoz:

D' *A história da loucura ao Nascimento da clínica* se tratava de ligar saberes a instituições, conjugar imagens e normas sem recurso à perenidade de significações mediadoras, em uma relação problemática entre palavras e coisas em que precisamente nascem e desaparecem essas significações. (...) Era, portanto, um livro [*As palavras e as coisas*] suspenso. A ambiguidade pesava sobre a orientação obtida no fim do século XVIII, sobre aquilo que o Iluminismo prometia e não havia dado. Entretanto, algo talvez reparável, pois preso ao *inexplicável* de Manet, e ao surdo diálogo e soberano comércio do fazer que o liga a Velásquez e depois a Klee. Ter-se-ia então um diagrama objetivo, um modelo reduzido. Para compreendê-lo, importa não mais fazê-lo falar, mas deslocá-lo fora das formas do discurso de que *As palavras e as coisas* haviam traçado o destino moroso. Uma arqueologia da visibilidade médica já animava o *Nascimento da clínica*. *As palavras e as coisas*, concebido como um “livro sobre os signos”, deviam tratá-la de frente. Retomada no puro comércio do visível, a pintura de Manet se desvia de uma história da perspectiva, com a qual o pintor lidou suficientemente para desfazê-la, rumo a suas imagens que ainda incomodam nossa memória dos museus⁷² (Ibidem, p. 157) – *grifos do autor*.

⁷¹ Em diversas oportunidades, já questionamos o entendimento da pintura como modelo do saber dentro da prática arqueológica. A noção de modelo, não raro, está associada à de metáfora, que não nos parece uma figura das mais relevantes diante dos trabalhos de Foucault. Sobre a relação metáfora-modelo, conferir M. Black (1962).

⁷² No original, *muséale*.

Parece-nos que a análise precisa de Imbert sobre a pintura e o dispositivo acaba finalmente convertida em algo incompreensível. Esse lugar vago deixado por *As palavras e as coisas* a que ele se refere no primeiro excerto, que parece ser fruto daquela oscilação do lugar da representação clássica, seria então melhor preenchido segundo Imbert por Manet, intercessor fundamental nesse processo que nos leva até a pintura de Klee, finalmente de signos e por signos. Ora, Imbert vê com total clareza: o livro de 1966 é um livro sobre os signos. N’*As palavras e as coisas* era sobretudo a linguagem da literatura moderna que aparecia virtualmente preenchendo esse lugar na hipótese lançada por Foucault, de modo que o material Foucault-Manet seria uma espécie de “paralelo” visível disso, preservando, bem entendido, a especificidade das imagens. Mas o que incomoda no trabalho de Imbert é que a tríade Velásquez-Manet-Klee acaba sendo considerada um diagrama objetivo ou um modelo reduzido de uma arqueologia das visibilidades. Um diagrama objetivo não pode ser outra coisa senão um dispositivo, então não seria possível chegarmos por aí ao nível do diagrama de forças; ao mesmo tempo, a abstração necessária a um modelo reduzido não parece coincidir com aquela que marca um diagrama abstrato, pois, no primeiro caso a abstração vem *a posteriori* a partir da análise dos dispositivos concretos em ação, enquanto neste último o plano abstrato é que possibilita a existência ou atualização de um agenciamento concreto, de forma que estamos aqui em um outro jogo de forças.

Em outra ocorrência de seu texto, Imbert fala ainda de diagramas lógicos, remetendo-nos à *Ordem do discurso*, mesmo que Foucault, nessa conferência, não recorra a essa noção. Mas ainda que fiquemos diante de um uso um tanto quanto desatento do diagrama que, justamente, parece-nos tão fundamental, é muito positivo, por outro lado, acompanharmos Imbert ligando signos e saberes através, por exemplo, do material Foucault-Klee. Devemos sublinhar isso, pois é comum nos depararmos com argumentações simplórias sobre a autonomia das artes modernas, mas com Imbert fica claro que aquele “puro comércio do visível”, ou aquela “pintura de signos e por signos”, não equivalem a esse discurso, e é quase como se disséssemos mais uma vez que uma arqueologia da pintura não pode ser separada do papel da pintura na arqueologia, com toda a complexidade que isso implica.

Finalizemos nossa incursão voltando ao espelho. É Imbert quem nos adverte: Foucault, tratando do pintor Gérard Fromanger⁷³, vê se romper o espelho de Manet. Para tentarmos

⁷³ Ainda que poucos conheçam esses trabalhos de Foucault, vemos como de fato a pintura tinha um lugar cativo em seus escritos, e ele tratou em algumas oportunidades diretamente de exposições, como vimos na apresentação “A

compreender um pouco melhor o que é esse rompimento do espelho de Manet para Foucault, vamos recuperar algumas impressões sagazes de Perret que podem nos auxiliar. Acabamos de ver como o deslocamento do pintor de que fala Foucault diante de *Un bar aux Folies-Bergères* pode ser considerado, de certo modo, uma ficção, já que De Duve nos propõe uma outra versão da constituição da pintura. Ora, o que esse movimento nos prova é que dificilmente poderemos concluir em definitivo qual teria sido o cenário original. Perret, a seu turno, traduz tudo isso não como ficção⁷⁴, mas como imaginário, como já mencionamos, pois ela diz que: “Assim, aquilo que Foucault vê, e aquilo que lhe permite fazer ver, é um deslocamento imaginário. O que ele diz: trata-se de um deslocamento real” (Ibidem, p. 121). Perret está se referindo à mesma análise de Foucault sobre essa pintura de Manet. No final de seu artigo, consultando justamente “A pintura fotogênica”, sobre Fromanger, ela nos conduz a concluir que não haveria então por que nos surpreendermos, após a ligação de um “certo Foucault” com o modernismo, com essa “virada do imaginário” do filósofo, manifesta em seu engajamento político a partir de 1971.

Essa leitura talvez nos coloque diante de uma nova tensão nos trabalhos de Foucault sobre o visível: seguindo o movimento de destituição do aparato representacional, ao mesmo tempo em que se aproximava da ação política mais direta, sentimos nos seus escritos pós-1971 a ação de novas forças. Perret optou por descrevê-las como um retorno quase baudelariano ao imaginário, baseando-se notadamente em “A pintura fotogênica”. De nossa parte, manteremos de certo modo em suspensão essa suposta “virada do imaginário” de Foucault, pois antes já questionamos os efeitos de uma interpretação de suas análises como mediadas pelo imaginário. Além disso, o valor e o estatuto dessa expressão “imaginário” “n’A pintura fotogênica” causam dúvidas. Será que o que Perret chama de “estranho acesso imaginário” (Ibidem, p. 119) de Foucault analisando *Le Balcon* teria mesmo relação com as duas ocorrências dessa expressão “n’A pintura fotogênica”? Uma hipótese: quando Perret joga de volta às análises de Foucault sobre Manet a dimensão do imaginário, ainda que o filósofo esteja sublinhando a entrada na pintura de sua própria materialidade, talvez ela esteja apenas traduzindo nesse caso ficção por imaginário, e vimos amplamente como a dimensão material da pintura depende de sua ficção para emergir, assim como o ilusionismo sempre precisou se esquivar dessa materialidade, lutando contra essa

força de fuga”. No caso de “A pintura fotogênica”, sobre Fromanger, há uma tradução brasileira que mencionamos nas referências bibliográficas.

⁷⁴ Na verdade, ela crê que a análise de Foucault sobre Manet busca esvaziar a ficção através de um enunciado modernista, mesmo que acabe diante de um “acesso imaginário” (Ibidem, pp. 119 e 125).

pressão interna para se afirmar. Não se trataria, portanto, de uma recaída de Foucault nas análises sobre Manet, mas da própria natureza dessas análises desde “As acompanhantes”, pois elas têm de lidar com um dispositivo real-ficcional que é a pintura⁷⁵, ou com uma máquina material-semiótica, se quisermos, nos termos de Deleuze e Guattari. Toda a questão, portanto, sempre teria sido a de como um agenciamento concreto se realiza na pintura, privilegiando uma determinada geometria entre “representação” e “real”.

Outro ponto de interrogação aberto pela leitura de Perret é se realmente podemos pensar que o elogio baudelariano da imagem (Ibidem, p. 126) refletiria bem a posição de Foucault “n’A pintura fotogênica”, principalmente quando o próprio filósofo, tratando da “loucura da imagem” inaugurada pelo nascimento da fotografia, posiciona Baudelaire ao lado de pintores invejosos e de uma crítica amarga (FOUCAULT, M., 1994, p. 708), concluindo em seguida:

Ao redor dela [a imagem] se desenha um campo aberto em que os pintores não podem mais estar sós, nem a pintura soberana única; aí, eles encontrarão a multidão de amadores, pirotécnicos, manipuladores, contrabandistas, ladrões, piratas de imagens; e eles poderão rir do velho Baudelaire, e converter em prazer seus desdêns de esteta (Ibidem, p. 715).

O excerto de Foucault trata do que vivemos hoje, dessa circulação de imagens, ainda que certamente já com outras proporções e com outros desdobramentos. Ao mesmo tempo, é todo o tema dos direitos autorais que se insinua, sendo Foucault uma referência fundamental nesses debates. Mas, investindo um pouco nessa polêmica diante de Perret, interessa-nos mostrar que esse material “A pintura fotogênica” deve ser lido concomitantemente à apresentação “A força de fuga”. Perret e Imbert estão certos colocando ambos nessa linhagem do pensamento pictórico de Foucault, e em um ponto de ruptura; Imbert nuança mais seu argumento sobre o espelho rompido, preservando os cacos daquele de Manet (SAISON, M., 2004, p. 161), enquanto Perret vê aí um certo Foucault abandonar seu modernismo, aquele de uma “evacuação da ficção”, do signo puro e da pintura de signos e por signos. Perret não diz, mas na prática essa é a dimensão do espelho de Manet que se parte. Entretanto, nenhum dos dois nota que ambas as apresentações marcam uma mudança que não reside exatamente, ou não reside apenas, na concepção de Foucault de imagem, mas principalmente no teor ou ênfase de seus escritos sobre pintura, diante agora da passagem da

⁷⁵ Evidentemente, no caso do material Foucault-Fromanger, um novo elemento se interpõe no dispositivo da pintura, que é a fotografia, tornando mais complexa a análise.

arqueologia do saber aos seus estudos sobre o poder. É como se o teor desses escritos anunciasse, assim como “As acompanhantes” teriam marcado o ritmo de toda a arqueologia do saber, o que viria em *Vigiar e punir*. Seria, a nosso ver, sobretudo nesse ponto que Imbert poderia ter recorrido à *Ordem do discurso*, aula inaugural que Foucault proferiu em seu ingresso no *Collège de France*, pois nesse texto, mesmo que a dimensão do discurso pareça de longe prevalecer, o nível da instituição como visibilidade não está ausente, e o que aparece entre esses estratos do saber já é o plano do poder, de certo modo antecipando os dispositivos de saberes e poderes (FOUCAULT, M., 1971, p. 46) que temos buscado fazer retroagir sobre as análises de Foucault mais centradas no pictórico. Vemos, portanto, que as duas coisas parecem fazer sentido: não nos parece possível retirar a importância dessas análises pictóricas de Foucault, sublinhando uma “imagem política”⁷⁶, para seu próprio percurso rumo ao diagrama abstrato de forças, e tampouco nos parece coerente, como já trabalhamos anteriormente a propósito “d’A força de fuga”, acreditarmos que nas análises pictóricas prévias, notadamente “n’As acompanhantes” e “n’A pintura de Manet”, a dimensão do diagrama de forças estaria ausente pelo simples fato de não ter sido enunciada naquele contexto. Questão, portanto, de ênfase, pois essas análises de Foucault parecem ter sido influenciadas e ter influenciado suas concepções de saber e poder, e se aparentemente há privilégio de uma dessas direções nos vários casos, na prática ambas não podem estar senão estreitamente ligadas, mesmo que não apareçam sempre diretamente enunciadas.

Se, por exemplo, destacamos a “dimensão política da imagem” diante “d’A força de fuga”, com “A pintura fotogênica” isso estoura diante de nossos olhos. Nesse sentido, não há razão, como de certo modo procede Perret, nem para questionarmos Foucault por ter passado pela pintura do signo puro no moderno com Manet e seguido para militar em favor de uma outra imagem, pois se trataria, talvez, de um novo encontro de Foucault, de um novo jogo de ênfases (que é um pouco como o jogo de buscar “pintar” no texto a própria relação do visível e do invisível), nem para buscarmos a todo custo conectar esses momentos no plano das atualizações, e não no do diagrama. Já tratamos dessa ligação no caso “d’A força de fuga”, mas ela existe, e sem dúvida existe, como uma nova descontinuidade do ponto de vista arqueológico das visibilidades atualizadas em arquivos. E o descontínuo não significa que forças e formas de

⁷⁶ Preferimos evitar aqui a noção de imaginário, pois ainda que o texto “A pintura fotogênica” flerte com essa expressão (em duas passagens, nas páginas 708 e 710), não julgamos que ela faça justiça, sobretudo tendo em vista sua grande exploração nos estudos de cultura e sociologia visual, à própria análise de Foucault sobre Fromanger.

outros tempos não possam ser reativadas, em um processo marcado pela diferença e pela repetição. Isso vale para todas essas séries que temos acompanhado, incluindo essa de uma passagem especialmente rica que é a Foucault-Manet-Fromanger. Portanto, não podemos confundir os movimentos: uma coisa é ligarmos todas as análises pictóricas de Foucault considerando sua relação (diferencial, evidentemente) com o diagrama de forças, ou seja, o que as une nesse caso é o fato de estarem todas sujeitas a uma máquina abstrata; outra coisa são as concretizações das pinturas em dispositivos, as pinturas-dispositivos, ou seja, o estatuto dessas análises pictóricas específicas para o saber e, mais precisamente, para o saber-poder. De forma que neste último caso estamos observando o descontínuo, as rupturas, as séries, a relação, por exemplo, dos dispositivos concretos com a representação e sua destituição, a nova ênfase na “imagem política” etc. Em suma, há ligação nos dois casos, mas o primeiro expressa o próprio caráter de arquivo ou dispositivo da pintura para Foucault, é de função que se trata aí, enquanto ao segundo interessa mergulhar na qualidade ou na diferença específicas desses arquivos ou dispositivos concretos no saber-poder, que acabam configurando séries descontínuas, de modo equivalente ao que propunha Foucault com respeito aos discursos. O ideal, a nosso ver, é compreender essas diferenças, mas tendo em vista que tanto o plano do diagrama de forças quanto o do dispositivo concreto devem ser pensados de modo relacional.

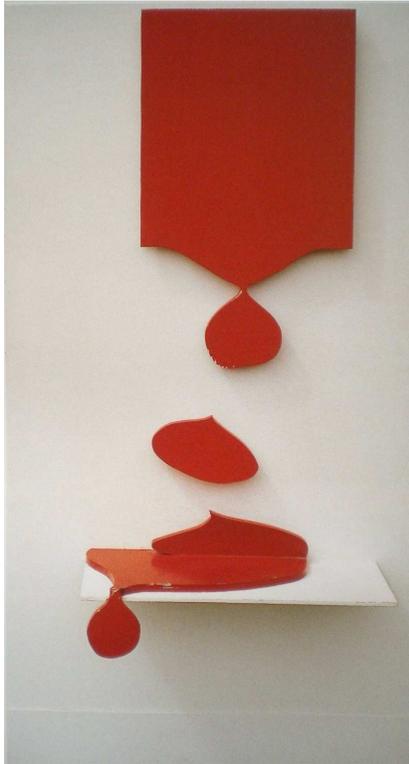
Não deixa de ser um pouco polêmico transpor o método de estudo de Foucault dos discursos às visibilidades, pois vimos que o próprio filósofo nunca se afastou do visível, mas, ao mesmo tempo, tampouco formulou de fato uma teoria com mais fôlego a esse respeito. Mas, o fato de Foucault ter dado atenção à materialidade dos discursos (Ibidem, p. 61) e ter feito o mesmo com a pintura, indica-nos que o filósofo poderia ter seguido um mesmo projeto geral relativo ao visível e ao dizível, mesmo que tenha teorizado com mais detalhamento o que seria uma arqueologia dos discursos, paralela à do visível, e ambas desembocando em uma arqueologia do saber e, na sequência, no estudo de dispositivos de saber-poder.

Vamos tentar entender como ocorre essa explosão da dimensão política da imagem, essa passagem que, aos nossos olhos, é menos apenas de um signo puro rumo ou de volta ao imaginário da imagem, do que possivelmente do saber para o poder da imagem e, ao mesmo tempo, da imagem do saber-poder. Vale dizer desde já que, assim como o poder não exclui o saber, pois estamos no campo relacional, e os estudos arqueológicos trabalhavam com arquivos e não totalidades, “a imagem política”, por assim dizer, não exclui o signo em seu puro jogo de

signo, ou seja, dizendo de outra forma, “A pintura fotogênica” não combate “A pintura de Manet”, constituindo ambas análises de dispositivos diferentes, que podemos e devemos comparar, mas que dificilmente poderiam ser plenamente sobrepostas ou, ao contrário, plenamente neutralizadas. As sobreposições podem nos ajudar muito a compreender as coisas, mas delas não devemos pura e simplesmente avançar hipóteses de regressão ou evolução. Trata-se, a nosso ver, de resultado uma vez mais da ação do diagrama abstrato efetivado em diferentes agenciamentos concretos, e se Foucault parece tratar “n’A pintura fotogênica” de uma suposta volta ao imaginário do século XIX movido pela proliferação de imagens, talvez seja melhor nos mantermos atentos diante daquilo que pode ser, assim como em Manet ocorria, um procedimento malicioso.

Enquanto Perret se assusta diante do texto de Foucault sobre *Le Balcon*, pois ele estaria passando à metáfora, a um regime associativo, a uma interpretação marcada por uma espécie de “acesso imaginário” (SAISON, M., 2004, p. 119), lemos o filósofo “n’A pintura fotogênica” recorrendo apenas em duas passagens à noção de ‘imaginário’. Como dissemos antes, é difícil extrairmos disso o que Foucault pretendia exatamente, qual a inflexão precisa em que ele estaria evocando a noção de ‘imaginário’, mas sabemos, de todo modo, o que ele sugere nesse campo semântico: na primeira aparição ‘imaginário’ vem associado aos jogos do século XIX “que sabiam fabricar, transformar e fazer circular as imagens: jogos às vezes sofisticados, mas frequentemente populares” (FOUCAULT, M., 1994, p. 708) e, na segunda, Foucault diz algo como: o “regime cinzento do simbólico” teria tomado o lugar, uma vez que a pintura decidiu destruir a imagem, da “louca fuga do imaginário” (Ibidem, p. 710). Nos dois casos, menos do que compreender esse imaginário de que fala Foucault, parece-nos interessante destacar esses próprios jogos de circulação das imagens, dos quais as noções de loucura e de fuga, caras a Foucault, não estão ausentes, e aos quais ele parece buscar expressão desde “A força de fuga”. Aos nossos olhos, o filósofo volta ao século XIX não exatamente porque teria sofrido um “acesso imaginário”, mas sim porque é desse modo que ele pôde, no momento em que passa a ver com mais clareza o poder se insinuar, reativar através do material Rebeyrolle-Fromanger forças perdidas da imagem. Ora, mas ao contrário do que sutilmente sugere Perret, lendo esse movimento como uma posição quase baudelariana, o misterioso material Foucault-Rebeyrolle-Fromanger só pode ser uma volta como repetição e diferença, e nunca um mero retorno. E isso fica mais claro pois, tratando de Fromanger, Foucault indica que essa arte pop ou hiperrealista

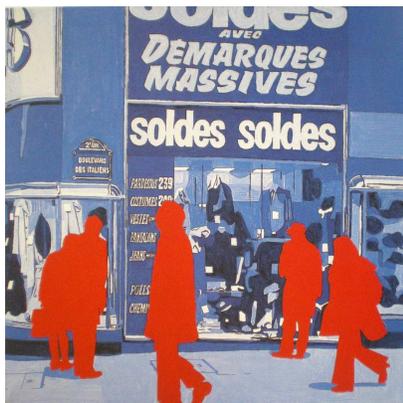
Série Gérard Fromanger



Mon tableau s'égoutte



Le Rouge



Boulevard des Italiens

dos anos 1970 reencontra a imagem “em sua trajetória que a conduz da fotografia ao quadro” (Ibidem, p. 711). É como se Foucault presenciasse, “n’A pintura fotogênica”, um novo encontro entre fotografia e pintura, denunciado por seu título, ele mesmo fruto de outros encontros.

Aos poucos, nessa apresentação, essa impressão que arrastou Perret de que se tratava da defesa de um reencontro com os jogos do passado mediados pelo imaginário vai dando espaço à loucura quase autônoma desses jogos, à plena ausência de juízo, e de juiz. Diz Foucault, não por acaso, se pensarmos “n’A força de fuga”, utilizando uma expressão ligada ao universo animal: “transumância autônoma da imagem” (Ibidem, p. 714). Menos volta a um jogo do século XIX do que aceleração de um diagrama de forças, que se em “A força de fuga” nos projetava, com o cão, no cão, à frente e para fora, aqui, “n’A pintura fotogênica”, as direções, os espaços e as temporalidades já se multiplicam, e o movimento da imagem, sua “transumância”, se ainda é de salto, traz consigo um elemento novo, descrito dessa forma por Foucault:

Cada quadro é uma passagem; um instantâneo que, ao invés de extraído pela fotografia do movimento da coisa, anima, concentra e intensifica o movimento da imagem através de seus suportes sucessivos. A pintura como estilingue de imagens. Estilingue que se torna com o tempo cada vez mais rápido (Ibidem, p. 713).

Não se trata, uma vez mais, apenas de metáfora, ainda que o estilingue ou a funda possam ser assim também considerados. Mas metáfora é muito pouco. O estilingue é mesmo, do ponto de vista material, aquilo cuja tira elástica puxamos para trás de modo que ela possa devolver uma força que aponte para frente. Há, mais do que metáfora, uma espécie de ressonância, de vibração em uma mesma intensidade, de encontro. Se o quadro em Fromanger já é passagem, movimento, talvez Foucault, mesmo sem ligar diretamente os momentos, tenha encontrado um ponto de contato fortíssimo com uma virtual arqueologia do saber já modificada, e esse ponto seria a pintura como decalque da passagem da força, ainda que decalque efêmero; em ambos os casos, na arqueologia e na tela, uma nova história poderia assim passar. Curiosamente, esse ponto em que a pintura não está mais na passagem, é ela própria passagem, marca também a mudança do saber ao poder. O jogo de duplicação de que fala Deleuze entre forma e força em Foucault aparece muitíssimo claramente nesses “A força de fuga” e “A pintura fotogênica”, e a força começa a se destacar. O poder da eletricidade do primeiro texto corre nos pêlos dos cães de Rebeyrolle e parece finalmente eletrificar o segundo, eletricidade das linhas de Fromanger que

por vezes pinta, em sua “figuração narrativa”, um retrato, grande gênero clássico. Fotografia reconduzida à pintura, e esta em Fromanger, para Foucault, “povoada por mil exteriores presentes e futuros” (Ibidem, p. 713). Máquina abstrata em ação, que capta forças do século XIX, mas, efetivada no dispositivo ‘pintura fotogênica-estilingue’, não faz outra coisa senão as projetar para frente, em uma espécie de máquina de guerra contra as imagens da propaganda.

Falamos anteriormente que seria necessário buscar avaliar em que medida o material Foucault-Rebeyrolle tinha relação com o moderno enquanto liberação de uma história das próprias coisas. Agora, diante do complexo material Foucault-Rebeyrolle-Fromanger, fica mais claro que já não estamos nesse plano de atualização que marca o início do moderno se acompanharmos *As palavras e as coisas*, pois, diz Foucault, o “amor das imagens, o pop e o hiperrealismo nos fizeram reaprender. E não por um retorno à figuração, não por uma redescoberta do objeto, com sua densidade real, mas por uma ligação à circulação indefinida das imagens” (Ibidem, p. 711). Porém, como dissemos antes, não significa que a mudança invalide as análises de Foucault sobre Manet, e mesmo aquelas sobre Kandinsky e Klee. Não há outra expressão melhor do que “densidade real” para tratar do material Foucault-Manet, por exemplo. Mas ingressamos agora em outro material, em novo agenciamento. Tentaremos buscar não destruir as belíssimas “A força de fuga” e “A pintura fotogênica” com milhões de hipóteses interpretativas sobre sua “baixa modernidade” em oposição a uma suposta “alta modernidade” de Manet, pois essas apresentações valem muito mais pelo que nos causam do que pelo que nos dizem ou deixam de dizer, pelo que podem nos ajudar a rotular ou pelos rótulos que podemos lhes impor, mas ainda assim há algo que precisamos ressaltar. Talvez exista uma espécie de vácuo nos escritos de Foucault sobre pintura, pois passamos bruscamente, com “A pintura de Manet”, de uma situação em que a representação vê lançadas as bases de sua futura destituição a uma outra em que já não se trata, para o filósofo, de modo algum de representação. É como se Foucault, pensando mais em Klee do que em Picasso nos anos 1960, privasse-nos, por exemplo, dos reflexos do espelho partido de Manet que, em frangalhos, parece ter servido ao cubismo para multiplicar indefinidamente as perspectivas antes que a própria posição do pintor pudesse desaparecer. Infelizmente não temos conhecimento de um material Foucault-Picasso.

Como dissemos, Perret vê, de certo modo, Foucault refutar suas próprias análises anteriores sobre pintura escrevendo “A pintura fotogênica” (ou, talvez, vincular-se nesse momento apenas à “divagação imaginária” que teria aparecido nas margens dessas análises

Variações d' *As meninas*
Pablo Picasso



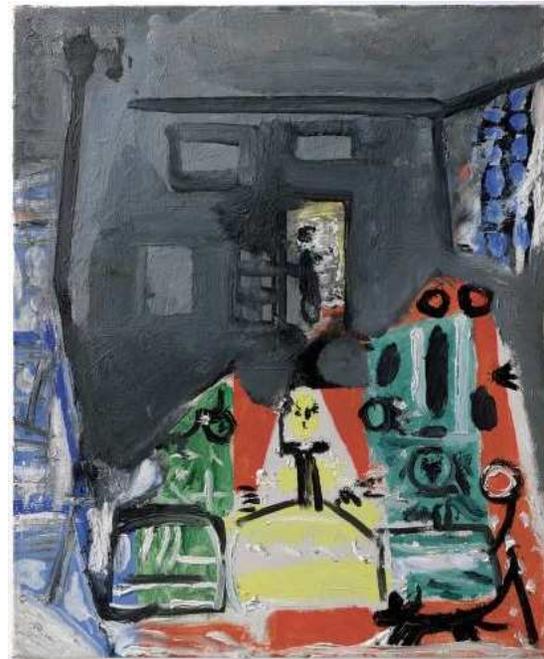
Las meninas (conjunt sense Velázquez)



Esbós per a "Las meninas"



Las meninas (Isabel de Velasco, María Bárbola i Nicolasito Pertusato)



Las meninas (conjunt) 1



Las Meninas (infanta Margarida Maria) 1



Las Meninas (infanta Margarida Maria) 2



Las Meninas (infanta Margarida Maria) 3



Las meninas (conjunt) 2



Las meninas (conjunt) 3



Las meninas (composició central)



Las meninas (conjunt) 4



Las Meninas (infanta Margarida Maria) 4



*Las Meninas
(infanta Margarida Maria) 5*

prévias). Consideramos, a nosso turno, que isso não é um ponto pacífico. A própria leitura diferente de Imbert o confirma, pois ele diz, e aqui estamos nos aproximando mais do tema da ruptura do espelho de Manet, que:

À grande maneira da representação ele [Manet] opunha, portanto, uma outra, alegremente lateral, descentrada, móvel. A pintura fotogênica de Fromanger, por ter passado pelo filtro da fotografia, por ter guardado o espectrograma de sua história, conseguiu com isso capturar o momento do acontecimento, ponto de retorno na história da morte, em que retoma Manet – novos *clusters* se formam, imagens diagonais segundo seus modos e seus efeitos desordenam a classificação das artes. Aqui Manet se clarifica: “[...] as imagens regradadas da etiqueta fogem a galope, não deixando atrás de si senão o acontecimento de sua passagem, a cavalgada das cores que partiram”. (...) As cores [de *Le Balcon*] conjugam os afetos. (SAISON, M., pp. 160-1).

É muito interessante o modo como Imbert resolve o problema preenchendo com as cores a lacuna de que falávamos. Pautando-se na atenção que Foucault despende sobre as cores em sua análise de *Le Balcon*, Imbert liga Fromanger a Manet através de uma diagonal veloz, como se acelerasse Manet. Foti cobrava Foucault por não ter dado atenção às cores “n’As acompanhantes”, mas ele, a nosso ver, estava em grande medida certo. A pintura que concretiza sobretudo o agenciamento clássico não trabalha a cor senão dentro de uma iluminação artificial, regida pelas leis da própria representação. Mas com Manet algo novo ocorre, mesmo que a transformação seja talvez menos no uso das cores do que primordialmente da iluminação. Desnaturalizada em relação à representação, e reterritorializada em relação ao espaço real, a iluminação de Manet transforma a presença das cores. A ligação nos parece difícil de contestar, pois tanto “n’A força de fuga” quanto “n’A pintura fotogênica” as cores invadem de vez as análises de Foucault. A “violência da cor esmaga as formas” (FOUCAULT, M., 1994, p. 404). Mas por que então, percebendo isso, Imbert se pergunta “mas fora em algum momento um espelho?” (SAISON, M., 2004, p. 160). Será que ele não percebe que as cores só esmagam as formas depois que, antes de mais nada, Manet as iluminou de fato, do mesmo modo como fez seu espelho operar diferentemente em relação ao espaço real?

Curiosamente, Imbert não vê aquilo que, apesar dessa ligação indiscutível entre a emergência de uma imagem política e a análise de Foucault sobre Manet, diz o filósofo. No plano dos agenciamentos concretos, podem existir tantas semelhanças entre dispositivos quanto

desencontros, descompassos, inversões, e esse complexo movimento acaba sublinhado por Foucault, em seu estilo ao mesmo tempo sutil e forte, tratando desse material Manet-Fromanger:

Dois quadros terminam a exposição atual. Dois centros de desejos. Em Versalhes: lustre, luz, brilho, disfarce, reflexo, espelho; nesse nobre lugar em que as formas deveriam ser ritualizadas na suntuosidade do poder, tudo se decompõe no próprio brilho do fausto, e a imagem libera um voo de cores. Fogos de artifício reais, Haendel cai como chuva; *bar aux Folies-Royales*, o espelho de Manet se rompe; Príncipe travestido, o cortesão é uma cortesã. O maior poeta do mundo celebra, e as imagens regidas pela etiqueta fogem a galope, não deixando atrás de si senão o acontecimento de sua passagem, a cavalgada das cores que partiram (FOUCAULT, M., 1994, p. 715).

Se há ligação de Manet, pela via das cores, com essa fuga louca das imagens, não podemos nos esquivar da afirmação de Foucault diante da pintura de Fromanger, e justamente diante dessas duas cuja relação com o espelhado Versalhes é evidente: o espelho de Manet explodiu. Acontecimento complexo, evidentemente, pois até mesmo a palavra que o filósofo lança nesse momento é rica em tensões: ‘*éclate*’. ‘*Eclater*’ é se romper, lançar-se aos pedaços, mas também sugere uma aparição manifesta, evidente e até brutal, como no caso de uma guerra que “explode”, “irrompe”. É como se o espelho de Manet brilhasse a tal ponto, mostrasse a tal ponto, que necessariamente se rompesse, abrindo-se. Imbert se liga primordialmente a esse brilho, ao ajuste de foco entre Manet e Fromanger. Ora, mas Foucault dizia “n’A pintura de Manet” que no pintor tudo é ainda representativo, mesmo que ele estivesse fazendo agir, talvez como nunca antes havia sido feito, os elementos materiais da tela na própria representação. Diz Foucault que Manet “estava inventando, se quiserem, o quadro-objeto, a pintura-objeto, e estava aí, sem dúvida, a condição fundamental para que um dia finalmente nós nos livremos da própria representação e que deixemos agir o espaço com suas propriedades puras e simples, suas propriedades materiais em si mesmas” (SAISON, M., 2004, p. 47).

Imbert tem parcialmente razão: há ligação entre essas análises, que flertam com uma nova “ontologia das cores”, por assim dizer, e às análises referentes a Fromanger (e Rebeyrolle, evidentemente). Ao mesmo tempo, ele negligencia o rompimento do espelho de Manet. E, nesse ponto, é Perret quem tem parcialmente razão, mesmo que ela exagere em sua leitura da separação entre os “Foucaults”. O fato é que não podemos destituir essa posição de Manet, que Foucault costumava chamar no plano do enunciável, a partir d’*O que é um autor?*, de fundadora de

discursividade. Manet, “fundador de visibilidade”, é ao mesmo tempo aquele que abre as condições de possibilidade para a destituição da representação e aquele cuja pintura verá finalmente seu espelho rompido. Assim o constatamos, sem qualquer traço de tristeza, pois o espelho parece se romper quase que por excesso de luminosidade, por mostrar claramente o quanto do visível nos escapa.

Em Manet ainda estavam em jogo as potências do espelho, exploradas à luz do mestre Velásquez. Isso não significa dizer que Foucault viu Fromanger ocupando uma cadeira nessa sucessão, mas é evidente que a câmera fotográfica, essa sim, passa a de certo modo disputar o lugar do espelho, e é isso que seguimos vendo até hoje, com a câmera metamorfoseada em inúmeros dispositivos de visão. Mas, deixando de lado a convergência e a disputa entre técnicas, é preciso compreendermos melhor como se deu exatamente esse rompimento do espelho de Manet e a que ele conduziu.

“N’A pintura de Manet”, Foucault viu o pintor como aquele que abriria espaço para toda a pintura posterior. Então, seria nessa tensão entre abrir novas possibilidades ao pictórico e, assim fazendo, necessariamente abrir também espaço para seu próprio questionamento, que deveríamos ver Manet através de Foucault. Sabemos que o hiperrealismo francês marcadamente dos anos 1970, manifestando estreita ligação, mesmo que buscando um contraponto, com a *pop art* estadunidense, e que também ficou conhecido por figuração narrativa, opunha-se ao abstracionismo que dominava a pintura moderna. Foucault ingressa, de certo modo, nesse movimento crítico contra o abstracionismo levado a cabo pelos hiperrealistas como Fromanger, mas em nenhum momento de seu “A pintura fotogênica” descobrimos os alvos dessa oposição (além, é claro, daqueles mais visíveis, e não necessariamente no campo das artes, como o uso da imagem na propaganda política). Poderíamos lançar hipóteses partindo dos próprios hiperrealistas, mas julgamos que isso não é o mais relevante aqui. O que nos chama a atenção é o fato de que o abstracionismo parece, em um primeiro contato, herdeiro, se seguirmos “A pintura de Manet”, desse movimento de destituição da representação. Esse seria então um vácuo no pensamento pictórico de Foucault, pois, como dissemos antes, passamos direto de Manet aos hiperrealistas, com algumas menções aos surrealistas, é verdade, em materiais dispersos. Mas há uma posição muito interessante de Deleuze manifesta em seu *Bacon: a lógica da sensação* que pode nos auxiliar, talvez, a ver melhor por que trajeto Foucault pode ter se aproximado dessa figuração narrativa. A pintura abstrata passaria necessariamente, para Deleuze, pelo cérebro

(DELEUZE, G., 1981, p. 28), de modo que o filósofo vê na pintura de Bacon algo corpóreo e muito mais intenso a despeito do seu caráter à primeira vista meramente figurativo⁷⁷. Se concordarmos com Deleuze, talvez possamos ver a pintura abstrata fora desse processo mais visível que Foucault perseguiu entre os anos 1960 e 70 da destituição da representação (é como se o abstracionismo executasse, de todo modo, modelos matemáticos, representações mentais). Se assim for, talvez Foucault tenha encontrado em Rebeyrolle e Fromanger o ápice do processo de destituição da representação, e vemos como o “figurativo”, ou, melhor dizendo, o figural na expressão de Deleuze, pode ter pouca relação com o representativo, ao contrário do que pode sugerir a intuição.

Poderíamos concluir que o abstracionismo nasce a partir do espaço aberto por Manet, mas como uma consequência nefasta – despolitização da imagem, talvez dissessem os hiperrealistas. Talvez isso tudo seja possível, e de certo modo faça eco ao que diz Foucault, o que a nossos olhos não invalida, mas tampouco exime (e aqui pode residir a confusão de Perret) a história da pintura, que depois de 1971 passou a ser vista pelo filósofo notadamente como uma busca por uma imagem pura, purificada. Livrando-se da representação, a pintura pode ter se neutralizado como imagem, e aberto assim espaço “para a força de outras imagens – políticas, comerciais –, sobre as quais não tínhamos poder” (FOUCAULT, M., 1994, p. 710). Mesmo assim, olhando para Fromanger, diz Foucault, abrindo espaço para um possível devir da pintura:

Saímos agora desse grande período em que a pintura não parou de se minimizar como pintura, para se “purificar”, exasperar-se como arte. Talvez, com a nova pintura “fotogênica”, ela deboche enfim dessa parte de si mesma que buscava o gesto intransitivo, o signo puro, o “traço”. Eis que aceita se tornar lugar de passagem, infinita transição, pintura povoada e passante (Ibidem, p. 715).

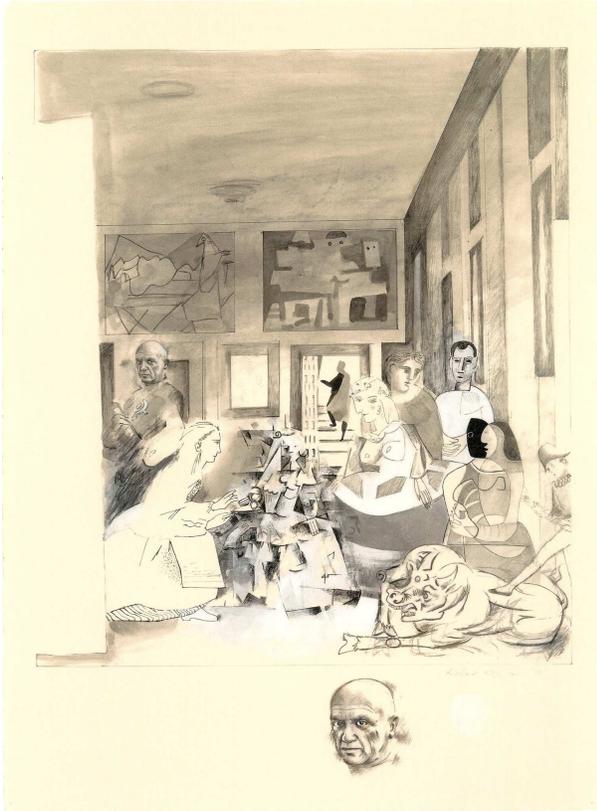
Parece que é como se estivéssemos diante da falência da promessa iluminista de libertação pela razão, e aqui, pela razão da própria pintura. Foucault, de repente, parece se ver diante de um pesadelo. Vertigem. Teria essa crise alguma relação com o desaparecimento do manuscrito, já encomendado por seu editor, de *Le noir et la couler*? Difícil avaliarmos. Não podemos cobrar Foucault pela mudança de tom nas análises pictóricas, mas meramente acompanhá-lo em seu tom

⁷⁷ Veremos adiante a solução de Deleuze recorrendo ao figural. Por sinal, parece-nos que Rebeyrolle e Fromanger se encontram diante de Foucault em uma posição próxima àquela de Bacon diante de Deleuze.

Variações d' *As meninas*
Richard **Hamilton**



Las meninas de Picasso. Dibujo preliminar I.



Las meninas de Picasso. Dibujo preliminar III.



Las meninas de Picasso. Estampa definitiva.

misto de decepção e esperança. Representação desfeita, o que surge então? Ao invés da ação do próprio espaço em suas propriedades materiais, vemos o filósofo evocando apenas um movimento: menos o lugar do que a passagem, pintura fotogênica como lugar de passagem, como esses quadros que “não precisam mais representar a rua; são ruas, estradas, caminhos através dos continentes” (Ibidem, p. 713). Em suma, “nem espelho, nem lustre” (Ibidem, p. 715).

Evidentemente que estamos no campo das hipóteses no que se refere a esse intervalo que liga e que separa, ao mesmo tempo, Manet de Rebeyrolle-Fromanger. A crise de Foucault (e Deleuze bem advertiu sobre ser Foucault um pensador em crise e que produzia por crises) diante do curso da pintura não aceita explicações simples (assim como seu suposto abandono das análises sobre a literatura a partir dos anos 1970 gerou muitas novas páginas dos seus comentadores. Teria um abandono relação com o outro?). Mas, como dissemos antes, a expectativa é de que com algumas hipóteses não tenhamos aprisionado “A força de fuga” e “A pintura fotogênica”, pois o que ambas nos causam é menos a preocupação diante das avaliações negativas de Foucault sobre a pintura do que a sensação de partilhar um novo movimento da imagem, cujo maior interesse parece ser seu caráter anônimo, transitório, descentrado. Rompendo o espelho de Manet com Fromanger, Foucault está, ao mesmo tempo, em *Vigiar e punir*, fazendo a pintura fotogênica encontrar a prisão, relacionar-se com forças, enclausuramento e fuga, e vertiginosamente de volta ao *O que é um autor?*, pois, depois de ver nascer o observador com Velásquez, movimentá-lo com Manet, duplicando os pontos de vista – faltando, a nosso ver, a multiplicação indeterminada de Picasso daquele ponto singular e indiferente de que tanto tratamos, nessa espécie de arqueologia do olhar em sua ligação com a formação e a deformação do sujeito (da observação) –, agora se trata, de certo modo, de acompanhar sua espécie de eliminação com Fromanger:

Nessa emaranhado indefinido, não é mais necessário que o pintor represente a si mesmo como uma sombra cinzenta em seu quadro. Antes, essa presença sombria (...) servia de qualquer forma de relé, de ponto de fixação da fotografia sobre a tela. Doravante (nova privação, nova leveza, nova aceleração), a imagem é propulsada por um pirotécnico de que não se vê mais sequer a sombra. Ela vem pelo caminho curto, lançada de seu ponto de origem – a montanha, o mar, a China – até nossa porta – e com enquadramentos variados em que o pintor não tem mais lugar (enorme plano sobre a fechadura de uma porta de prisão (...)); a imensa paisagem de montanha, desproporcional em relação aos personagens minúsculos que aí estão e que somente pontos

de cor chegam a assinalar). Transumância autônoma da imagem (...) (Ibidem, p. 714).

Se Foucault teria feito uma arqueologia do sujeito clássico e do sujeito moderno, isso apenas reforça o caráter quase que ficcional, ou, pelo menos, discursivo dessas posições ou funções. Para a arqueologia, ocupamos posições de sujeito, e é interessante ver Foucault nesse material de 1975 vendo esse lugar do pintor, esse lugar da observação se perder em favor da própria imagem. Ora, de certo modo não era isso que postulava Foucault desde *As palavras e as coisas*, mas colocando nesse espaço do rei não a imagem, mas sim a linguagem em seu jogo literário moderno? Podemos, sem dúvida, ver a emergência dessa imagem política como o oposto desse jogo do signo puro que se redescobre, mas, mais uma vez, a relação entre essas instâncias pode ser mais complexa do que uma mera inversão de valores. Não entraremos nesse difícil debate. O fato é que, em um caso e em outro, estamos opondo à figura do homem seja a linguagem, seja a imagem, ou, como fez Foucault recorrendo a Nietzsche, o próprio signo.

De modo que talvez “A pintura fotogênica” reencontre *As palavras e as coisas* através d’*O que é um autor?*, exatamente nesse ponto preciso, muito caro a Foucault, do combate de um sujeito universal (e é justamente, ao contrário, a historização disso que propõem, em um de seus muitos níveis, *As palavras e as coisas*), em favor de posições ou processos de subjetivação, ou de uma função-autor, construída para desmontar a relevância do sujeito da enunciação e da unidade da obra, durante a conferência de 1969 proferida na Sociedade Francesa de Filosofia.

Não é difícil vermos também “A pintura fotogênica”, tão estreitamente ligada a *Vigiar e punir*, aproximando-se de, por exemplo, *A Arqueologia do saber* e d’*A ordem do discurso*. É que, como já dissemos, a entrada em cena do poder não exclui o saber, mas sim gera um dispositivo mais complexo em Foucault envolvendo saber-poder. Toda a questão das séries reaparece nessa apresentação sobre Fromanger, ligada ao acontecimento:

E as cores, com suas diferenças (...) estabelecem distâncias, tensões, centros de atração e de repulsão, regiões altas e baixas, diferenças de potencial. Seu papel, assim que elas vêm se aplicar sobre a foto, sem o intervalo do desenho e da forma? Criar um acontecimento-quadro sobre o acontecimento-foto. Suscitar um acontecimento que transmita e magnifique o outro, que se combine com ele e dê lugar, para todos aqueles que vierem olhá-lo, e para cada olhar singular depositado sobre ele, a uma série ilimitada de novas passagens. Criar, pelo curto circuito foto-colorido, não a identidade trucada da antiga foto-pintura, mas um

foco para miríades de imagens em jorro. (...) Fromanger constituía suas séries a partir de fotos diferentes (...) Aqui, pela primeira vez, tem-se uma composta pela mesma foto (...) a relação instantânea de todos esses elementos já gerava acontecimento; mas a pintura, por procedimentos cada vez diferentes e que quase nunca se repetem, descobre além disso e libera toda uma série de acontecimentos (...) Imagens que o espectador não vê vêm do fundo do espaço, e pelo disparo de uma força obscura conseguem jorrar de uma foto única, para divergir em quadros diferentes, e cada uma, a seu turno, poderia dar lugar a uma nova série, a uma nova dispersão dos acontecimentos (Ibidem, pp. 712 e 714).

Nesse excerto podemos acompanhar bem de perto toda a malícia de Foucault, que, destemido diante das contradições, faz sempre uma costura ousada em seus textos. Vemos, por exemplo, como sua volta com Fromanger ao jogo enlouquecido das imagens não era qualquer volta, pois a mera trucagem da foto-pintura lhe interessava talvez menos no imaginário que a mediava, do que no jorro de imagens que poderia ter tido aí sua origem. Além disso, sua crítica da história recente da pintura não pode ser pensada sob a forma amarga daquele que fala para bloquear e que tem prazer na tentativa de manter aquilo que reconhece e em que se reconhece. Ao contrário, Foucault passa a se opor à pintura de alta arte, por assim dizer, diante de seu encontro com a ação da própria força, diante de sua situação concreta em um jogo de forças. Não menos do que a fotografia e sua multiplicação de imagens, é o novo estatuto da pintura política que o auxilia a ingressar nesse turbilhão, pois é essa pintura que pode atuar como estilingue para projetar imagens agora livres de um tema, de um gênero, de centros e objetos privilegiados, além de serem livres em relação ao próprio pintor, em suma, livres de um autor. Talvez elas o criem muito mais do que este as pudesse controlar ou criar. E o mais interessante é que, se com Manet havia sido iniciado um processo de extração da profundidade ilusória da pintura, culminando no derradeiro rompimento de seu espelho, ao qual o próprio Imbert, em um jogo de vai-e-vem, acaba se rendendo bem ao final de seu artigo (SAISON, M., 2004, p. 162), em Fromanger o próprio corpo já é invadido pela paisagem, importando pouco a distribuição dos planos. Muitos ressaltaram o caráter prisional dessas imagens planas, críticas em relação à sociedade de consumo, e não é difícil vermos se perder a espessura dos objetos do moderno na volta, como *diferença e repetição*, das palavras superfície, superficial, superficialidade. Nessa luta contra a sociedade de consumo, Fromanger, que se aproximou de Jean-Luc Godard, trabalhou com um vermelho muito próximo daquele que o cineasta utilizou em *La chinoise*, e em vários de seus trabalhos essa cor dá movimento a figuras planas. A clássica oposição figura-fundo, que Manet

desterritorializa, aqui perde completamente aquele registro, em uma estranha sobreposição que, por vezes, parece também fruto de um recurso muito diferente às cores, muito contrastante diante do que ocorria na pintura clássica, e que vimos o pop estadunidense explorar amplamente.

Já mencionamos Benjamin em alguns momentos. Aqui, “n’A pintura fotogênica”, há ainda uma espécie de reviravolta a que Foucault, mais uma vez sem dizer, parece submeter o famoso “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Diz Foucault: “Sempre, em todo caso, um acontecimento único, que é aquele da imagem, e que a torna, mais do que em Salt ou Goings, absolutamente único: reproduzível, insubstituível e aleatório” (FOUCAULT, M., 1994, p. 712). Para Foucault, esse acontecimento único tem com Fromanger características próprias, pois suas imagens são “fotografias ao acaso, efetuadas um pouco às cegas (...), sem centros nem objetos privilegiados. (...) Imagens tomadas como um filme sobre o movimento anônimo do que se passa” (Ibidem, p. 711). Chama-nos a atenção os termos casual, anônimo e aleatório que estão presentes nessas descrições de Foucault. Deleuze, tratando da pintura de Bacon, vai insistir justamente sobre o acidente como uma espécie paradoxal de “método” que orientaria suas pinceladas que nos colocam diante desse tipo de imagens que, semelhantemente àquelas que encontraram Foucault, depois “d’As acompanhantes”, em Rebeyrolle e Fromanger, esquivam-se da autoria. Essas imagens parecem nascer da relação complexa entre o necessário e o contingente, atestando com Bacon o derretimento do humano na presença da *Figura*, que se opõe ao figurativo, e se afasta, portanto, de qualquer código ou modo sobrevivente de representação.

4. A dispersão da Forma-Homem

Se concordarmos que Foucault encontra as forças, seguindo a sutil linha que parte “d’As acompanhantes” anunciando a queda da representação, passando por Manet e Klee, e se multiplicando em Rebeyrolle e Fromanger, já diante da dissolução do homem na imagem, ou, para dizer de outra maneira, diante do movimento e não mais das coisas, o que poderia nos interessar senão seguir a arqueologia de Foucault bem onde ela se interrompeu nos anos 1960? Não é outra coisa o que faz Deleuze a partir dessa problematização da *épistémè* do moderno iniciada por Foucault, como vimos, diferenciando nesse espaço instável a linguagem dos domínios da vida e do trabalho. Mas Deleuze retoma a relevância destes dois últimos domínios

que sempre nutriram estreitas relações com o humano justamente para pensar uma Forma-Além-do-Homem:

Como diria Foucault, o Além-do-Homem é muito menos do que o desaparecimento dos homens existentes, e muito mais do que a mudança de um conceito: é o surgimento de uma nova forma, nem Deus nem homem, a qual, esperamos, não será pior do que as duas precedentes (DELEUZE, G., 1986, p. 141).

Mas, se vimos com Foucault na circulação autônoma das imagens uma dimensão da dissolução do homem, notadamente do ponto de vista da crise da autoria tanto nesse campo da produção de imagens quanto naquele, no qual isso parece já ter sofrido mais debates, que é o da literatura moderna, a questão inevitável que se coloca é o que já podemos ver pelo menos como anúncio dessa Forma-Além-do-Homem? Deleuze, mais do que apenas expectativas como as presentes no excerto acima, recupera então a figura arqueológica triangular de Foucault, que alguns chamaram “tríade antropológica” (RABINOW, P., 2002, p. 136), e a lança na direção dessa nova *épistémè* nascente, como se não só a linguagem, mas a vida e o trabalho, seguissem também o curso da busca por um reagrupamento, por uma nova unidade. A primeira, para Deleuze, passando da biologia à biologia molecular ou ao reagrupamento da vida no código genético, e o trabalho disperso passando ao reagrupamento das máquinas de terceira geração (ou terceira “espécie”, na atenta terminologia deleuziana), cibernéticas e informáticas (DELEUZE, G., 1986, p. 140). Entre o silício da informática atual, os componentes genéticos da biotecnologia e o agramatical inaugurado pela literatura moderna, é como se Deleuze visse se constituir um novo regime de saber-poder. O curioso é que Foucault percebeu o anúncio da mudança brilhar primeiro no campo da linguagem, mas, ao contrário do que isso faz supor, a revanche dos componentes genéticos sobre o organismo no plano da vida (com a manipulação e o controle genéticos, antes apenas povoando a ficção-científica e agora acessíveis em inúmeras aplicações que reforçam o discurso, ressaltado por Günther Anders desde os anos 1950, da imperfeição humana que deve ser superada) e a revanche do silício sobre o carbono (com a impossibilidade já instalada de se imaginar o trabalho sem a informática que, dada sua capacidade de processamento, também sinaliza para um certo limite humano a ser superado) parecem já estar formando resultantes de forças até mais visíveis, por contraste à forma-Homem, do que aquelas em circulação no campo da linguagem. Como afirmou Garcia dos Santos: “na nova relação de

forças, as forças da vida e do trabalho já estariam indicando a virtualidade de uma outra história” (GARCIA DOS SANTOS, L., 2003, p. 293 – *grifo nosso*). Paul Rabinow tem uma posição parecida com essa, mesmo que sua argumentação seja um tanto quanto confusa acerca de uma suposta perda da aposta de Foucault sobre o privilégio da linguagem nessa mudança de *épistémè*, bem como acerca da recuperação de Deleuze da “fórmula” de Rimbaud, e ele destaca que suas estratégias de pesquisa “concentram-se nas práticas de vida como o lugar atual mais potente de novos saberes e poderes” (RABINOW, P., 2002, p. 137).

Mas e a linguagem? Teria brilhado primeiro e depois ficado para trás no curso dessas mudanças? Deleuze opta por manter os domínios da vida, do trabalho e da linguagem unidos nessa situação de investimento de uma nova *épistémè* em outras positivities:

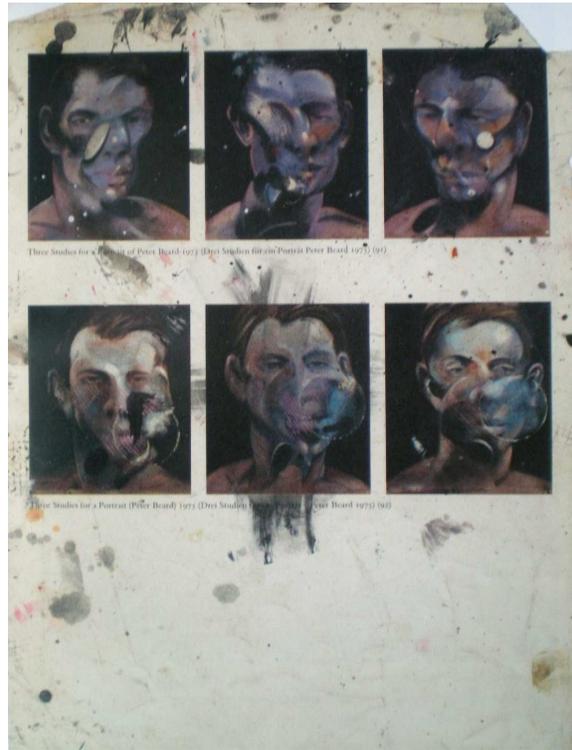
O Além-do-Homem é, seguindo-se a fórmula de Rimbaud, o homem em si preenchido pelos animais (um código que pode capturar fragmentos de outros códigos, como nos novos esquemas de evolução lateral ou retrógrada). É o homem preenchido pelas próprias rochas, ou pelo inorgânico (em que reina o silício). É o homem preenchido pelo ser da linguagem (por “essa região informe, muda, não-significante em que a linguagem pode se liberar” mesmo do que tem a dizer) (DELEUZE, G., 1986, p. 140-141).

Mas, diferentemente do que podemos supor, essa Forma-Além-do-Homem não pode ser uma forma plenamente constituída a partir de uma *épistémè* que se consolida. Se antes a duplicação das formas pelas forças era a grande contribuição que a intervenção de Deleuze poderia dar ao trabalho de Foucault, aqui não há razão para nos esquecermos desse princípio. Mesmo a biologia molecular e as ciências cognitivas, para tentarmos traduzir em outros termos a ideia de cibernética de terceira espécie, têm atuado progressivamente em uma situação de apagamento de fronteiras, de sobreposição cada vez mais evidente dos domínios da vida, do trabalho e da linguagem. Nesse sentido, talvez menos do que pensar se a mudança nos três domínios segue de modo análogo, efetuando determinado diagrama de forças diferente daquele que marcou a modernidade, seria interessante pensarmos a mistura desses domínios em favor de algo impuro e híbrido, de ciências, saberes e poderes cuja geometria real é cada vez mais marcada pela transversalidade. Para Deleuze, de todo modo, Foucault teria sempre investido, diante da necessidade de sua prática de pesquisa de “perseguir as séries, de atravessar os níveis, de superar os limites”, nessa “diagonal móvel, em que deve se mover o arquivista-arqueólogo”

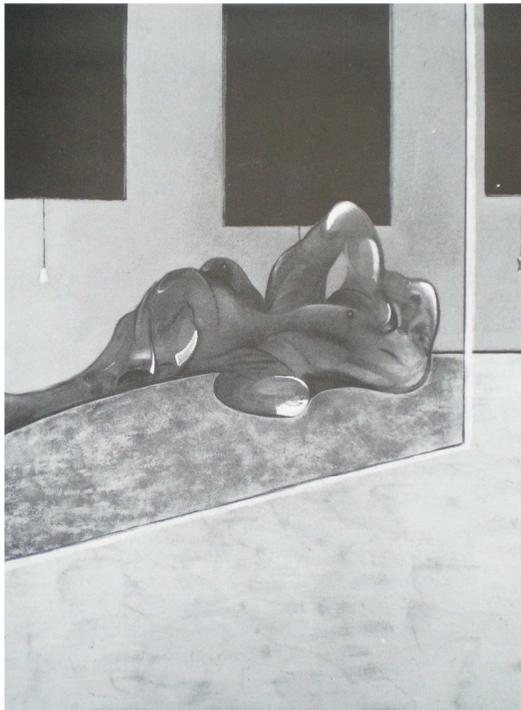
(Ibidem, p. 30). De forma que se *As palavras e as coisas* parecem nos colocar diante do estudo de domínios delimitados de positivities amarradas às *épistémès* que lhes correspondiam, diante da transição para a nova *épistémè*, fica ainda mais evidente que sempre se tratou também de pensar as forças através das formas, de acessar as relações de forças que vão agora, por exemplo, impulsionar a resultante da bioinformática, da robótica pensada em termos evolutivos, e de toda uma modalidade de escrita e de circulação de imagens através das máquinas e com as máquinas cuja marca parece ser efetuar, no sentido forte do termo “coletivo”, aquilo que Deleuze e Guattari denominaram em *Mil Platôs* (DELEUZE, G.; GUATTARI, F., 1980, pp. 95-139) agenciamentos coletivos de enunciação (e poderíamos, quem sabe, completar: agenciamentos coletivos de imagens).

Depois do saber clássico, organizado em quadro que mantinha até a profundidade das coisas sujeita ao regramento de uma superfície que se dava apenas como representação, tal como vimos em uma das dimensões da pintura de Velásquez, passando pelo moderno, que emerge como espessura do quadro, como dobra em que surge a figura do homem para o saber e para o poder, profundidade real revelada agora pela paulatina quebra da profundidade ilusória do quadro clássico, que vimos anunciada em Velásquez e efetivada em Manet, chegamos a essa nova geometria, a essa *épistémè* nascente que carece até mesmo de um nome. Se o pós-moderno é o termo mais frequente, é certo que ele se apresenta mais como uma crise do nomear do que como uma possibilidade de fazê-lo desde já. Dessa nova geometria, Deleuze anunciou inclusive sua figura mais forte: não mais o quadro, não mais a dobra, mas a sobredobra, fundamental para a Forma-Além-do-Homem, nova variante das combinações atualizadas na Forma-Deus (clássico) e na Forma-Homem (moderno), ambas vistas por Foucault a partir de Nietzsche menos em termos de sucessão do que de mútua dependência. É que, como explica Deleuze, se por um lado o homem só pode existir assim que a forma-Deus deixa de funcionar, por outro ele aparece já diante de sua própria condenação à morte, pois se vê, entre outras coisas, diante da falta de garantias na ausência de Deus e diante da finitude levada ao seu interior na modernidade, notadamente nos domínios da vida, da linguagem e do trabalho, que aparecem claramente como anteriores à sua existência (DELEUZE, G., 1986, p. 138). Seria então essa ligação entre clássico e moderno, essa espécie de “lugar comum”, a despeito das enormes diferenças, esse espaço trabalhado por Foucault n’*As palavras e as coisas*, que estaria agora ruindo em favor de um novo jogo de forças, assim descrito por Deleuze:

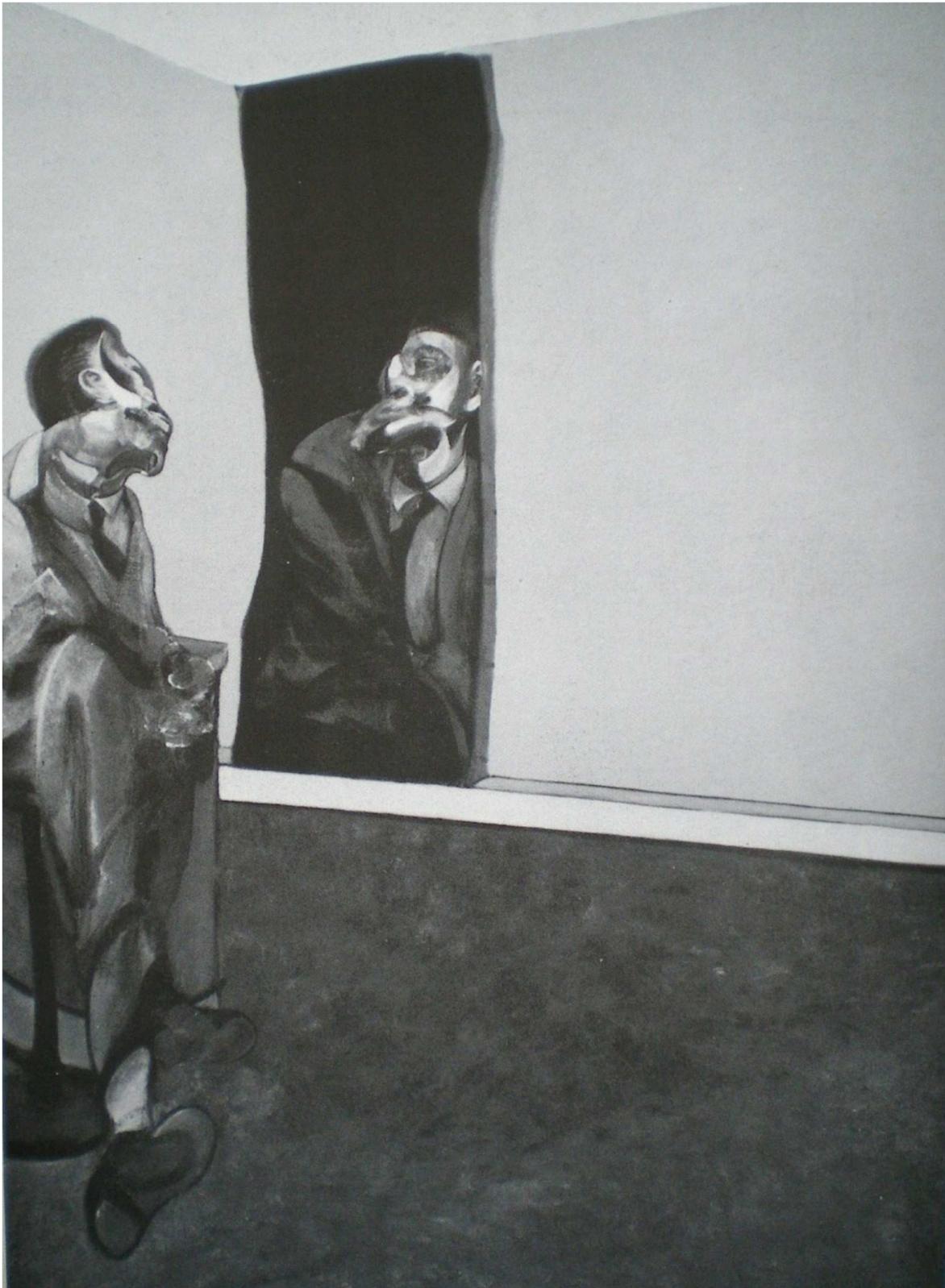
Série Francis Bacon



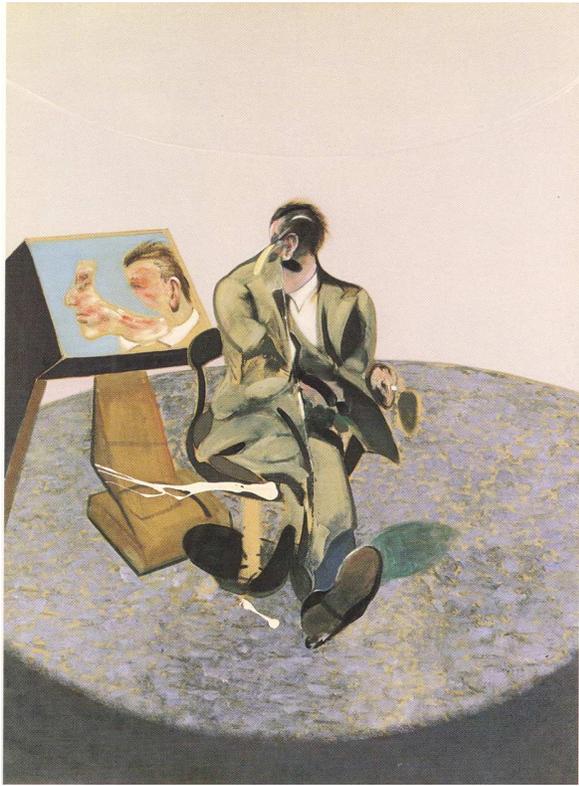
Folha de catálogo ilustrando Three Studies for a Portrait of Peter Beard and Thre Studies for a Portrait (Peter Beard)



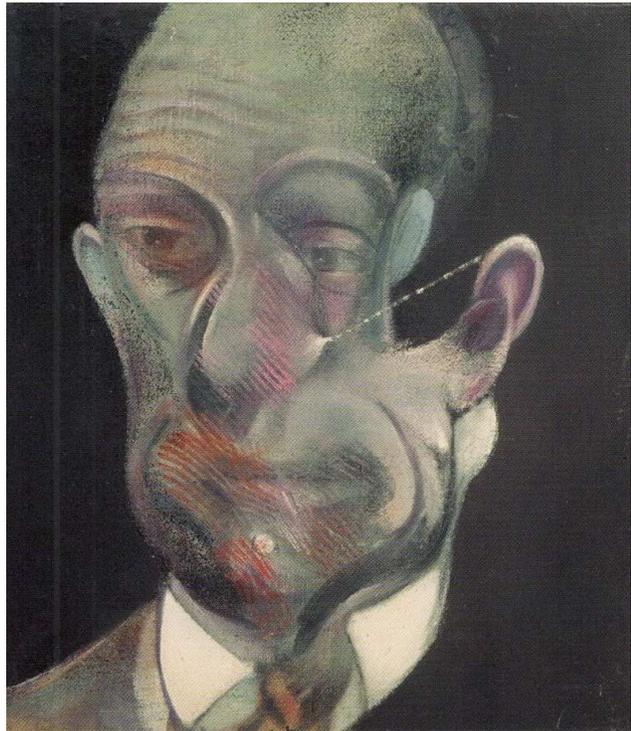
Lying figure in Mirror



Portrait of George Dyer Staring into a Mirror



Study of George Dyer in a Mirror



Study for Portrait (Michel Leiris)

Quais serão as forças em jogo, com quais forças no homem entrarão então em relação? Não será mais a elevação ao infinito, nem a finitude, mas um finito-ilimitado, remetendo assim a toda situação de força em que um número finito de componentes dá uma diversidade praticamente ilimitada de combinações. Não seria nem a dobra nem o desdobrar que constituiria o mecanismo operatório, mas algo como a *Sobredobra* (...) E o finito-ilimitado ou a sobredobra não é aquilo que Nietzsche já traçava sob o nome do eterno retorno? (Ibidem, p. 140).

Foucault pôde fazer arqueologia do quadro e da dobra. No primeiro viu a representação; no segundo, encontrou a figura do homem, sujeito e objeto do saber. Mas uma figura em uma dobra é uma imagem de fragilidade. O humano, que não corresponde a essa figura do homem, sofre, no entanto, totalmente os efeitos da constituição desse rosto no limite do mar. Não fosse assim, não veríamos pintadas em Bacon a movimentação de forças, e é particularmente nos rostos em que isso mais nos impressiona. Desfigurar para encontrar finalmente a Figura. Mas a dificuldade é que essa Figura são as próprias forças, acessadas através da sensação, do corpo. Se vemos em Bacon uma espécie de migração das forças no homem, a questão de Deleuze diante de Foucault passa a fazer todo sentido: “Quais serão as forças em jogo, com quais forças no homem entrarão então em relação?”. A dificuldade é que

o diagnóstico *figural* de Bacon faz coincidir, de certo modo, o desaparecimento do rosto da figura do homem desenhado no limite do mar, como diz Foucault, acrescentando que não há razão para chorar diante desse apagamento, com o derretimento do rosto humano. Mas se vemos uma deformação, uma espécie de migração das forças no homem, há como respondermos à pergunta acima de Deleuze? Há como, dizendo de outra maneira, continuarmos a arqueologia de Foucault não mais do quadro e da dobra, mas, com Deleuze, mirarmos em uma arqueologia do futuro do humano, em suma, uma arqueologia dessa sobredobra?

Antes de continuarmos, vamos, preenchidos agora pelo encontro com o material Foucault-Deleuze, visitar o lugar onde tudo começou, através de uma breve seleção de escritos que têm tentado enfrentar essa nova *épistémè* e suas positivities emergentes, e aos quais buscávamos, antes do contato com a arqueologia foucaultiana, colocar a questão da relação entre o domínio da linguagem e a emergência de uma figura pós-humana.

De volta ao vestibulo do futuro do humano: a cibernética e a metafísica da informação

1. Uma nova ciência da ordem entre o sinal e o código

Sem pretender escrever uma história da cibernética, que exigiria um contato direto com os textos dos seus principais atores e até uma consulta às Atas das famosas Conferências Macy, vamos sobretudo nos limitar a reproduzir hipóteses recentes do filósofo da tecnologia Mathieu Triclot sobre as disputas e as características do empreendimento cibernético. Nossa principal intenção, muito mais do que avaliar suas principais teses, é apenas a de introduzir o tema da constituição de um novo campo de positivities, da formação de novos domínios fenomênicos, notadamente naquilo que isso significa em termos discursivos, para podermos tratar mais adiante do sociólogo Hermínio Martins, em cujos trabalhos recentes está nitidamente presente uma tentativa de enfrentar o problema do futuro do humano através dos novos traços, nascidos justamente com o *cybernetic turn*, da noção de informação.

Em seu estudo, Triclot constata algo que também chama a atenção de Martins: essa noção de informação, cuja definição o filósofo buscará inventariar em uma espécie de procedimento genealógico, determinando assim as condições de sua emergência na ordem dos discursos, teria se espalhado de modo ímpar às mais diversas atividades e aos mais diferentes domínios. Mas se essa vitória daquilo que Martins chamará de matriz metafórica privilegiada da contemporaneidade agora parece algo transparente, o interessante no trabalho de Triclot é que podemos acompanhar o momento precedente, a história da informação dividida entre o sinal e o código. Jean-Pierre Dupuy dá o tom daquilo que estava presente nesse debate, uma vez que para ele os cibernéticos compreenderam:

(...) que se podia descrever em termos lógicos o funcionamento de certos sistemas materiais, mas que, inversamente, esses sistemas materiais podiam ser representados como realizando, ou até encarnando a lógica, essa forma superior do pensamento (DUPUY, J. P., 1996, p. 28).

A questão, portanto, passou a ser a decisão sobre se a noção de informação, que é a grande articuladora dos processos cibernéticos, comportaria uma descrição em termos físicos,

materiais (tomada notadamente como impulso elétrico) ou em termos lógicos, abstratos (tomada como símbolo), que equivale mais à primeira parte do excerto de Dupuy. Triclot insiste que perceber essa decisão, atualmente obliterada pela aparente naturalidade que se colou à opção histórico-processual pela abstração, tem um caráter absolutamente fundamental para compreendermos um pouco melhor a disputa cibernética em torno da definição da noção de informação e, desse modo, apreendermos quais são a sua forma básica e seus pressupostos que chegaram até nós. Evidentemente, esse modo dual de ver a informação entre o sinal e o código é seguramente um daqueles modelos reduzidos aos quais nos opusemos anteriormente, e qualquer pesquisa mais especializada sobre esse tema deveria se voltar aos estudos de Simondon sobre a informação. No nosso caso, no entanto, a preocupação é apenas acompanhar essa espécie de poeira levantada pelo combate no campo da cibernética, pois é de certo modo essa poeira que também chegará a Martins.

Mas que forma é essa e com quais pressupostos ela teria chegado até nós? No fundo, essa é a própria pergunta de Triclot sobre a noção de informação: “O que dizemos quando falamos de informação, ou de tratamento de informação⁷⁸, a propósito de coisas tão diversas quanto programas, computadores, cérebros, redes, mídias, eleitores, proteínas, organismos, sociedades...?” (TRICLOT, M., 2008, p. 5). Mais do que isso, poderíamos refinar a questão de Triclot através de sua própria intenção de pensar a linguagem não como reflexo do real, mas sim como algo que também age, de certo modo como uma linguagem performativa tal como postula John Austin: “o que estamos fazendo quando falamos de informação a propósito de coisas tão diversas?”.

Acompanhando Triclot nessa tentativa de avaliar a noção de informação, vemos que não há, na prática, oposição técnica entre sinal e código, mas que a escolha entre um ou outro pressupõe “programas de pesquisa diferentes” (Ibidem, p. 96). Isso porque, quando falamos de sinal estamos no plano do contínuo, do analógico, enquanto o código remete ao discreto, ao digital. A conversibilidade mútua é de fato um dado técnico de partida, mas a verdadeira oposição para Triclot se dá em um plano posterior, que poderíamos simplificar através da seguinte formulação: o que podemos fazer em pesquisas considerando o sinal um elemento-chave

⁷⁸ Em português, mantivemos aqui ‘tratamento de informação’ para o ‘*traitement de l’information*’ utilizado pelo autor, embora a forma ‘processamento de informação’, similar à forma inglesa usual, seja mais frequente no Brasil.

da noção de informação difere muito daquilo que podemos fazer considerando que é o código esse elemento.

Para Triclot, Norbet Wiener, um dos pioneiros da cibernética e responsável pela escolha desse termo de origem grega *kubernète*, relacionado a controle/governo, para o novo campo de pesquisas, teria majoritariamente optado pelo sinal em seus projetos. Alan Turing, que escreveu literalmente seu nome na história da transformação das máquinas de cálculo nos computadores, e Claude Shannon, um dos responsáveis pela teoria matemática da comunicação gerada no âmbito das telecomunicações e participante da mesma história da informática, teriam investido no código. O resultado disso nós já conhecemos: no que diz respeito ao mundo dos nossos artefatos, mas não só, o emprego da expressão “digitalização geral”⁷⁹, utilizada recentemente pelo filósofo Michel Tibon-Cornillot, parece algo mais do que justificável. É como se à fala de Foucault sobre o homem como duplo empírico-transcendental se sucedesse agora essa sobre a duplicação “virtual”, em termos mais correntes e não filosóficos, do mundo real. Portanto, se há alguma primazia hoje sobre a noção de informação parece que ela se encontra plenamente do lado do código e não do sinal.

O impasse entre ver Wiener como precursor das tecnociências e da desmaterialização geral por meio do símbolo (como faz N. Katherine Hayles na visão de Triclot) ou, ao contrário, vê-lo como defensor de uma via que teria sido derrotada, tanto do ponto de vista técnico com a recusa do analógico, quanto na postura em prol de uma ciência consciente dos reflexos de suas ações (essa parece ser, de certa forma, a posição com a qual Triclot flerta), faz parte dessa história de disputas da cibernética de que agora nos esquecemos com a vitória do código. Mas, para além desse impasse, é interessante notar que os principais termos, as noções e os conceitos lançados por Wiener, em busca de uma linguagem comum que unificasse meio técnico e natural, acabaram vingando. Somados à teoria da comunicação de Shannon, de vasta aplicabilidade, e aos trabalhos de Turing e John Von Neumann, parece que se estabeleceu entre tais conceitos uma espécie de solo comum. De forma que uma das teses gerais de Dupuy, da qual Triclot partilha em vários momentos, sobre o esquecimento da herança cibernética por sua progênie (ciências

⁷⁹ Tibon-Cornillot tem visto a digitalização ultrapassar os artefatos, atingindo tudo, animais e homens, de modo que para ele poderíamos estar à beira de uma “reconstrução geral”. Nos anos 1990 ainda encontrávamos vozes, como a de Kerckhove, apostando que o analógico seria retomado no futuro dos computadores, sendo isso certamente uma influência das pesquisas com as redes neurais aperfeiçoadas, computadores com processamento paralelo que estavam em testes no início do projeto cibernético. Hoje, parece que tais vozes são cada vez mais raras.

cognitivas, inteligência artificial etc.), tem como contrapartida essa verdadeira formação de um vocabulário cibernético, que teria sobrevivido e se fortalecido, iniciada por Wiener:

“Faz ao menos quatro anos que o grupo de cientistas, em torno do Dr. Rosenblueth e de mim mesmo, tomou consciência da unidade essencial de um conjunto de problemas centrados na comunicação, no controle e na mecânica estatística, seja na máquina ou na matéria viva. Por outro lado, nós nos encontrávamos seriamente limitados pela ausência de unidade na literatura referente aos problemas e pela ausência de uma terminologia comum, ou mesmo de um simples nome para designar o campo” (WIENER, N., 1989, p. 15 apud TRICLOT, M., 2008, p. 75).

O contexto de guerra dos anos 1940 estimulava particularmente os investimentos em pesquisas envolvendo as telecomunicações, domínio ao qual Shannon esteve ligado, e, de modo mais amplo, os sistemas relacionados à interação homem-máquina, como a pilotagem de aviões, a operação de radares e o manejo de armamentos, entre outros. É em meio a esse contexto, em que as pesquisas de guerra apontavam para o surgimento de algo novo, que emerge a necessidade de uma noção fortemente unificadora. Triclot nos informa que Simondon teria sublinhado essa marca da cibernética, traduzindo-a como um “último ideal enciclopédico” (Ibidem, p. 73). Afinal de contas, tratava-se, tendo em vista as necessidades militares, menos de pensar as novas máquinas em si do que as situações de acoplamento, daí a importância de uma linguagem comum que pudesse ser aplicada indistintamente aos organismos biológicos e aos autômatos lógico-mecânicos. A noção eleita para essa tarefa foi a de *informação*, ou melhor, a de *tratamento de informação*, cuja incrível expansão para outros domínios que conhecemos atualmente talvez espantasse os fundadores da disciplina cibernética.

Tratando de um desses outros domínios e confirmando que estamos lidando com o terreno de instalação de novas positivities, mesmo que por vezes o trabalho de Triclot acabe muito centrado nos nomes dos cientistas envolvidos, diferentemente do que uma efetiva prática arqueológica empreenderia, encontramos tanto Triclot quanto Dupuy interessados pela emergência da biologia molecular. Nova unidade no domínio dos saberes e dos poderes sobre a vida, tal como Deleuze esboçara, Triclot e Dupuy concordam que na constituição da biologia molecular as metáforas cibernéticas tiveram papel central, mesmo que o encontro propriamente dito entre cibernéticos e biólogos de vanguarda nessa área, ausentes nas Conferências Macy, não tenha ocorrido na época (DUPUY, J-P., 1996, p. 96).

Se na biologia molecular as metáforas cibernéticas tiveram lugar, Triclot nos mostra que no campo da informática essa espécie de revolução semântica teria justamente ocorrido *processualmente*. O que o atesta seria a transformação de objetos destinados ao cálculo em objetos destinados ao processamento ou tratamento de informações, os computadores. Enquanto esse termo *computer* ainda apresenta uma vizinhança muito clara em português, por exemplo, com a noção de computar, de contar, a nomeação francesa *ordinateur* parece introduzir um elemento bastante elucidativo acerca da função dessas máquinas, já que era disso mesmo que se tratava: de ordenação de símbolos. E basta olharmos em qualquer dicionário da língua francesa para percebermos que essa palavra tem uma constelação vizinha que mobiliza uma tradição ou campo semântico nada negligenciável, que se casa bem com o papel de autoridade que essas máquinas alcançariam nas sociedades contemporâneas. *Ordonnance*: “**I. 1.** Textos legislativos provenientes do poder executivo (rei, governo) (...). **2.** Decisão baseada num juiz único. (...). **II.** Prescrição de um médico. (...)”. *Ordination*: “Ato pelo qual é administrado o sacramento da ordem e, sobretudo, a função de padre” (REY, A. (dir.), 1997, pp. 876-877). Essas observações aparentemente sem relevância ganham certo sentido dentro do trabalho do próprio Triclot, que considera que:

(...) a linguagem não é jamais um puro reflexo: ela não apenas promove uma triagem, seleciona e apaga, na maneira de dizer e de construir no narrar aquilo que dá corpo a uma experiência humana, mas ela suscita também um mundo de artefatos, de experiências novas que tornam evidente que nós nos comunicamos, tratamos informações ou nos relacionamos com as máquinas. O mundo material não se separa do mundo das representações, elas são uma parte desse mundo material, uma maneira de exprimir o agenciamento das coisas e de modificar sua configuração (TRICLOT, M., 2008, p. 73).

Triclot esbarra, nesse excerto, na complexa questão das representações. A cibernética se interessou muito por isso. Mas o ponto central da tese do filósofo é mostrar que já estava presente nos trabalhos de Wiener o humano que “processa informação”. Sabemos das dimensões sócio-políticas e estéticas que isso tomou, e é interessante ver Triclot escavando, de certa forma, rumo às condições de emergência desses discursos. Para ele, não havia contradição entre tomar a informação como sinal e considerar que ocorria tratamento de informação em máquinas e seres vivos e, inclusive, entre ambos. Pelo contrário, Wiener e Von Neumann, pautados nos estudos da física, teriam privilegiado a ontologia do sinal sobre o código (Ibidem, pp. 97-98), e nem por isso

teriam deixado de participar de modo decisivo dessa consolidação de um vocabulário do tratamento da informação, da comunicação entre “máquinas, ou entre homens e máquinas” (Ibidem, p. 72), mesmo que vivamos hoje a recombinação desse vocabulário a partir da vitória do código. Ainda seguindo Triclot nesse tema, com a cibernética uma nova imagem do homem teria surgido, em um contexto no qual: “O esquema da comunicação, da transferência e do tratamento de informação se impõe como uma linguagem transversal que suplanta as antigas barreiras entre as diferentes técnicas, e entre o homem e suas técnicas” (Ibidem, pp. 72-3). Assim como Foucault destacava a crise da figura do homem moderno a partir principalmente da provável reunificação da linguagem promovida pela literatura moderna em um espaço que o filósofo via disposto entre Nietzsche e Mallarmé, a emergência dessa nova imagem do homem cibernético também motivou escritos relacionáveis aos de Foucault no que tange à crise do homem moderno. Günther Anders tratou da obsolescência do humano nos anos 1950 pensando principalmente na questão tecnológica e Dupuy lançou recentemente a tese de que a desconstrução da metafísica da subjetividade teria um débito muito maior com a cibernética do que com a crítica filosófica empreendida a partir de Heidegger. Seria interessante analisar as sobreposições e as diferenças desses trabalhos, mas nos interessa aqui apenas destacar seus investimentos, quanto à questão do chamado “fim do homem”, mais na relação homem-tecnologia do que naquela homem-linguagem⁸⁰, que marcou *As palavras e as coisas*.

Triclot segue acompanhando essa história da constituição de uma linguagem transversal e percebe que, apesar de o privilégio ontológico do analógico ter guiado Wiener e Von Neumann, a atuação deste último nos projetos das precursoras máquinas digitais de cálculo acabou marcando o início da informática tal qual a conhecemos hoje. O privilégio do contínuo, defendido pelo próprio Von Neumann nas Conferências Macy, e sua maior utilização nas aplicações técnicas nos anos 1940, aos poucos teriam dado espaço à surpreendente posição do matemático de que o cérebro operaria no modo digital e, além disso, no modo “tudo ou nada”, ou seja, binário (Ibidem, p. 117). Por essa e outras razões, como a maior velocidade de cálculo em base digital, a escolha para a nova calculadora de Von Neumann teria sido feita em favor do binário. Mas ela trazia outra novidade técnica que reforçava a analogia cérebro-computador: o programa registrado na memória. O aspecto mais interessante levantado por Triclot com respeito a essa mudança de

⁸⁰ Evidentemente, estamos apenas utilizando uma divisão precária e operatória entre tecnologia e linguagem para sugerir que autores diversos se envolveram com essa questão do fim do homem a partir de certas escolhas, de certos recortes.

arquitetura da máquina é, sem dúvida, o desaparecimento da própria arquitetura da máquina. Com um programa registrado na memória, o cabeamento antes necessário para a reprogramação é substituído pela *comunicação*:

Esse “desaparecimento” da máquina física é ainda acentuado com a criação de linguagens simbólicas de alto nível, próximas da linguagem humana, nas quais os programas podem ser escritos antes de serem compilados em linguagem máquina, uma sequência de 0 e 1 sobre a qual a máquina pode operar (Ibidem, p. 119).

Triclot sublinha ainda que Turing teria sido o primeiro a esboçar esse princípio. Sabemos da relevância nesse campo de sua noção de máquina universal. Com Turing a máquina física começa a “sumir” diante da máquina lógica, uma vez que os novos modos de representação (binária) da informação eliminam a necessidade de um novo cabeamento a cada nova programação. O que acabamos encontrando então no início da informática, ou melhor, que vocabulário da informação surge desses debates e dessas realizações no seio das pesquisas cibernéticas? Triclot resume: “a adoção de um código binário, o princípio de um programa registrado na memória e a tradução técnica da noção lógica de máquina universal” (Ibidem, p. 129).

A noção de código binário e o princípio do registro na memória da máquina são coisas que nos parecem familiares diante do estágio atual da informática. Por outro lado, a “encarnação”, livre da necessidade de cabeamento, desse princípio da máquina universal de Turing é algo complexo e frequentemente descrito pelos historiadores da informática. Para os nossos propósitos, basta que acompanhamos novamente Triclot, que destaca do trabalho de Turing o cruzamento da lógica aplicada aos sistemas formais com as experiências de operações mecânicas, enfatizando que “Turing conclui que todo procedimento efetivo pode ser formalizado sob a forma de uma máquina que produzirá o mesmo desempenho que um calculador humano: ela realizará uma série regrada de operações sobre uma sequência de signos” (Ibidem, p. 123). Fica evidente nessa passagem a tônica da relação homem-máquina que, de um modo ou de outro, é inaugurada com a cibernética. A exploração das potencialidades da técnica salta aos olhos nas descrições subsequentes de Triclot. O tratamento de informação passa a fazer sentido à luz dos sistemas formais e dos conjuntos de regras, ou quadros de comando, e nessa inflexão em que se coloca a noção de informação “o cálculo não é mais somente uma operação aritmética atuando

sobre números, mas uma operação atuando sobre qualquer conjunto de signos, considerados como um sistema formal” (Ibidem, p. 125). É assim que atingimos as condições daquilo que Tibon-Cornillot vê como uma digitalização geral. A partir disso, o dizível e o visível podem ser processados como informação, mas também o próprio humano passaria, como temos visto, pelo *scanner* da digitalização, a partir, portanto, dessa nova positividade, dessa sobredobra na linha do olhar:

Com o princípio da máquina universal e sua implementação nos computadores, o olhar sobre as máquinas muda. Passamos de uma problemática clássica da inscrição material de um signo como auxílio ao cálculo (...) a um problema novo: tudo pode ser codificado, tudo o que é codificado é susceptível de ser tratado, modificado por uma máquina. Nada mais escapa ao universo infinito do código (Ibidem, p. 125).

Se no Classicismo a ordem das coisas era primordialmente regulada pela infinitude da Forma-Deus, o incondicionado, e no moderno passamos à primazia da história interna das coisas, espécie de denúncia da própria finitude da Forma-Homem para Foucault, estaríamos agora diante dessa situação que parece se tratar de uma recriação das coisas. Menos do que uma ordenação das coisas ou um conhecimento acerca delas, a nova *épistémè* esboça positivities cujo princípio operativo parece ser baseado na expansão do código, na investida rumo ao plano molecular das coisas e dos seres. Visto por Triclot como um universo infinito, para Deleuze se trata da ação do finito-ilimitado, e chama bastante a atenção que essas novas positivities que afetam o humano pareçam fruto não da isonomia de funcionamento entre os domínios da vida, do trabalho e da linguagem, mas sim dos seus potenciais ou novos *cruzamentos*. Essa hibridação tem, por exemplo, na manipulação do código genético dos seres vivos e das máquinas um forte representante do modo como a biologia molecular e a informática se cruzam. Sem dúvida, isso só foi possível depois de ter a cibernética revolvido o terreno das possibilidades de uma linguagem comum entre seres vivos e máquinas, encontrando um solo para instalar seus equipamentos diversos. Resta saber qual seria o estatuto dessa linguagem, pois se para Foucault, na chave de Nietzsche, a volta do signo seria incompatível com a permanência da figura do homem, o que pensar dessa vitória do *código*, agora que se acumulam *sinais* de que a linguagem de Wiener é curiosamente a nossa linguagem?

2. Do físico à metafísica da informação: a sociologia da tecnologia de Hermínio Martins

Triclot, tentando fazer uma espécie de genealogia da informação e revendo o papel de Wiener nesse trajeto, associando suas intenções muito mais ao projeto de realização “de uma vasta unificação das ciências por meio de um conceito fisicalista de informação” (Ibidem, p. 410) do que à sua imagem corrente de precursor das tecnociências supostamente “desencarnadas”, tem o grande mérito de nos abrir as condições a uma questão que de fato parece ser central na *épistémè* emergente, especialmente se lembrarmos do trabalho tão abrangente de Foucault sobre a crise da representação. Afinal, na esteira do moderno, na esteira da crise da representação clássica, mas também da própria crise de uma filosofia da consciência, que para alguns como Dupuy teria sido impulsionada pela cibernética, a nova *épistémè* se configura como um regime de saber e poder presidido sobretudo pelo princípio da imanência, ao qual Triclot parece tentar aproximar o trabalho de Wiener, ou estaríamos assistindo à formação de uma nova metafísica, à formação daquilo que Martins chama de metafísica da informação?

A questão é evidentemente complexa e não temos intenção de buscar respondê-la, mas ela nos abre a oportunidade de apresentar as principais linhas dessa aposta de Martins na constituição de uma nova metafísica, na qual nem os Deuses nem os homens (cuja relação, na chave d’*As palavras e as coisas* que por vezes ligava o clássico e o moderno, parece ser mais de dependência do que de simples sucessão) terão um lugar privilegiado, senão a noção de Informação.

Acompanhando os trabalhos do sociólogo nas últimas décadas, vemos como essa leitura foi sendo construída paulatinamente. Uma metafísica da informação surge em seus escritos dos anos 1990, mas ainda muito timidamente e com boa dose de reservas, pois nesse período Martins considerava que “pretender que a tecnologia é a matriz primeira dos modelos metafísicos e científicos da realidade e da explicação seria pretender demais” (MARTINS, H., 1996, pp. 192-193). Mas nos seus trabalhos de 2003 e 2005, que servirão de base para nossa descrição subsequente, essa hipótese da tendência à universalização do “informacionalismo” “ganha corpo”, sustentada, entre outras coisas, pela visão de que a tecnologia e a informação se tornam a matriz metafórica fundamental do universo científico-profissional, tendendo a invadir também o campo das relações cotidianas, e não sendo impensável uma invasão inclusive no caso das diversas culturas orientais. Mas o que faz Martins pensar assim, ou melhor, considerando-se seu

método sociológico mais tradicional, quais seriam seus principais axiomas e seu *corpus* de análise para esboçar essa metafísica da informação?

Ainda que com enormes diferenças, Martins a nosso ver participa de uma espécie de linhagem de analistas que têm em comum aquilo que podemos chamar de “levar a sério o não-sério”. Além de Donna Haraway e Hayles nos EUA exercitarem esse tipo de procedimento, Dupuy tem sido o representante francês disso, apesar de sua filosofia das ciências conter traços bastante diferentes, e Laymert Garcia dos Santos, no caso brasileiro, também tem investido em uma transformação do domínio tradicional de temas e objetos das ciências sociais, chegando a afirmar em comunicação recente:

(...) minha intervenção tem um caráter futurista, isto é, um caráter de ficção científica, se entendermos por esse termo não um gênero literário menor e bastardo, mas a expressão de uma realidade potencial, que é parte de nossa realidade e que se manifesta ao mesmo tempo como ficção da ciência e ciência da ficção (NOVAES, A., 2008, p. 45) – *grifo nosso*.

É como se a *épistémè* nascente exigisse das ciências sociais uma renovação, e Dupuy chega a enunciar diretamente essa questão do sério e do não-sério que parece ter muita proximidade ao desenvolvimento de Foucault, alimentado pelo filósofo da ciência Ganguilhem, sobre o tema do estatuto da verdade, daquilo que está *dans le vrai*. Mesmo diante de sua tese da desconstrução cibernética da metafísica da subjetividade, Dupuy espreita, bem próximo ao que faz Martins, o que deve conter a “caixa” dessa metafísica tecnocientífica renovada:

(...) o não sério não é menos importante que o sério quando se trata de alimentar o imaginário da ciência. A metafísica que sustenta a convergência das tecnologias avançadas está na caixa ao lado da ideologia de propaganda alimentada por um montão de livros (...). Ali encontraremos a prática das línguas, das artes, da literatura popular e ainda outras coisas (DUPUY, J-P., 1996, pp. 32-33) – *grifos nossos*.

A relação disso tudo com Martins é que justamente nada parece descartável aos olhos do sociólogo no tocante à metafísica da informação. Tudo é digno de nota, inclusive seu recurso às notas de rodapé é incrivelmente elucidativo desse modo de operar. Mas o que Martins coloca nessa caixa que guardaria o segredo da transfiguração informacional do mundo? É nisso que a hibridação começa a se manifestar de modo nítido, pois Martins transfere termos típicos do

Variações d' *As meninas*
Gérard Rancinan



The Maids of Honour by Rancinan

domínio religioso para sua leitura dos chamados transumanistas, que não são normalmente levados muito a sério. Ora, tratando de imortalidade e de superação dos limites do humano como um campo de pesquisas, matemáticos, inventores e cientistas como Vernor Vinge, Ray Kurzweil e Kevin Warwick interessam muito a Martins. É a escatologia cristã que vai auxiliar o sociólogo a tentar compreender esse movimento ciber-profético ou tecno-profético, visto como uma invasão da metafísica pela tecnologia e da tecnologia pela metafísica.

Um dos traços fortes do tecno-profetismo seria a criação de uma espécie de nova língua. Nas ciências e tecnologias, à luz do que diz Triclot acerca da terminologia cibernética, Martins nos diz que os conceitos relacionados aos termos ‘informação’, ‘computação’ e ‘computabilidade’ tiveram uma ascensão “meteórica”, talvez a mais importante desde a Revolução Científica do século XVI (MARTINS, H., 2005, pp. 4-5), revelando algo como uma língua universal cibernética, um *cyberspeak*, na expressão originalmente lançada por Slava Gerovitch. Entretanto, o *cyberspeak* não estaria restrito às tecnociências e às pesquisas “sérias”, pelo contrário, atingiria tanto o “sério” quanto o “não-sério”:

No grau em que prevalece hoje o *cyberspeak* universal, podemos também dizer que prevalece algo como um *infospeak* universal, através do qual tudo na sociedade, cultura, natureza, mente tende a ser glosado ou redescrito em termos informacionais ou infomórficos, seja modismo ou de modo mais sério (Ibidem, p. 5).

E, na sequência dessa argumentação, Martins lista uma impressionante quantidade de livros, em cujos títulos não se pôde prescindir da palavra “informação” ou “digital”, sugerindo que escrever seja hoje uma atividade sob a égide inevitável do *press release* constante da própria Informação. Se antes metáforas antropomórficas detinham uma verdadeira função cognitiva na elucidação de processos sociais e técnicos, agora Martins está em vias de abandonar a importância das metáforas biomórficas e mesmo sociomórficas (Idem, 1996, p. 193) presente em seus trabalhos dos anos 1990, sublinhando a supremacia plena das metáforas tecnomórficas. Mas o problema não é apenas da troca de uma “matriz do saber” por outra, senão do fato de que o próprio humano passaria a ser descrito em termos infomórficos, o que é substancialmente diferente, ainda que talvez dependente, diante daquela situação descrita por Foucault do homem

como duplo empírico-transcendental, fundamento e objeto do saber. Se o novo fundamento é a informação, então a hipótese de Martins de uma metafísica da informação é plausível.

Entretanto, há algo difícil de compreendermos no trabalho de Martins. Não há dúvidas de que seu *corpus* de análise é abrangente e pertinente, notadamente por levar a sério os transumanistas e seus escritos que misturam os registros da ciência, da ficção científica e não raro das técnicas de marketing. Mas seus axiomas para avaliar esse material estão em certa medida dados, de um lado pela escatologia cristã através de um apocalipse necessário, e de outro por uma figura da ordem simbólica que seguirá vigente, doravante regida pelos sobreviventes da catástrofe, as Máquinas. Ora, tratando sobretudo da manutenção dessa ordem simbólica, é como se Martins visse o *infospeak* funcionando no lugar da figura já clássica do homem simbólico, espécie de *homo loquens*, sobre a qual uma gigantesca quantidade de páginas já foram escritas, de Giambattista Vico, passando por Jean-Jacques Rousseau e Nietzsche, até Lewis Mumford no século XX. Muitos, de uma forma ou de outra, interessaram-se pelas origens da linguagem humana e pelas hipóteses da metaforicidade original. Foi Nietzsche talvez quem melhor tenha mostrado os prodígios e as vertigens da relação entre o homem e a metáfora:

Como gênio construtivo o homem se eleva, nessa medida, muito acima da abelha: esta constrói com cera que recolhe da natureza, ele com a matéria muito mais tênue dos conceitos, que antes tem de fabricar a partir de si mesmo. Ele é, aqui, muito admirável – mas só que não por seu impulso à verdade, ao conhecimento puro das coisas. Quando alguém esconde uma coisa atrás de um arbusto, vai procurá-la ali mesmo e a encontra, não há muito que gabar nesse procurar e encontrar: e é assim que se passa com o procurar e encontrar da “verdade” no interior do distrito da razão. (...) O pesquisador dessas verdades procura, no fundo, apenas a metamorfose do mundo em homem (NIETZSCHE, F., 1999, p. 58).

Tendo isso em vista, o que Martins esboça pensando na emergência do *infospeak* é algo curioso, pois do humano seria retirado o posto marcado por essa sua supremacia linguística, que para Nietzsche teria como que por marca a arrogância da transformação do mundo em homem, mas não será em função dessa destituição que o funcionamento daquilo que o homem inaugura – uma ordem simbólica marcada pela condensação das metáforas em conceitos – acabará, para Martins, interrompido. Não parece ser por acaso que Martins fale agora, portanto, de transfiguração informacional do mundo, e não mais de transformação do mundo em homem. Mas

essa espécie de perda do posto do humano não se dá sem novas transformações em seu estatuto, e nisso seu argumento recobre o de Triclot sobre a importância crescente da noção de processamento de informação:

(...) no *infospeak*, ao invés de sermos dotados de, ou “informados” (...) por mente, consciência, intencionalidade, psique, alma, espírito, razão ou racionalidade, lucidez, personalidade, capacidades noéticas, fagulhas do Logos, nossa imagem como “o animal linguístico”, para nos referirmos apenas a categorias filosóficas e teológicas em certa medida clássicas que se tornaram relativamente centrais para a auto-imagem dominante dos seres humanos nas civilizações sedimentadas pelas religiões da Era Axial, devemos ser descritos, acima de tudo, como “processadores de informação”, senão como “consumidores” (MARTINS, H. 2005, p. 27).

O humano deixaria de ser fundamento do saber, a Informação passaria a princípio organizativo da nova *épistémè*, mas, nesse momento em que a ruptura com o transcendente parece inevitável, Martins acaba vendo a própria Informação disputando os mesmos espaços de antes:

(...) o termo “informação” (ou “processamento de informação”) tende a aparecer subsumindo, ou subordinando, ou ultrapassando um conjunto de noções com conotações epistêmicas, heurísticas ou cognitivo-psicológicas, e geralmente com milênios de história cultural, tais como conhecimento, compreensão (ou pré-compreensões), semantização, formação de conceito, raciocínio, intuição, imaginação, mentalização de modo mais amplo etc., inclusive valores espirituais, todos numa virada semântica massiva, se já não se tratar de uma total liquidação antecipada de outros significados sedimentados nesse grupo de termos-chave (embora isso possa ocorrer se o *infospeak* se tornar algo como um *Newspeak*, ou um dialeto de privilégio crescente no domínio discursivo das considerações epistêmicas), que tem ganhado espaço majoritariamente nas últimas duas décadas, com importantes pioneiros já nos anos 1960 (Ibidem, pp. 6-7).

Mas se a informação, contrariamente ao que poderiam sugerir os estudos iniciais da cibernética sobre a constituição de um campo fisicalista que unificasse domínios diferentes relacionados aos sistemas e organismos diversos, passa então a alimentar a metafísica, de certo modo o humano se desloca desse posto. Não é outro movimento que está em jogo aqui senão o da queda do humanismo tal como temos acompanhado. Um dos interesses de Martins nesse ponto é

lançar um olhar genealógico sobre essa superação ou, mais propriamente, transformação do humano pelas tecnologias:

(...) o essencial da visão trans-humanista, no mínimo, a perspectivação do sucessor legítimo do *homo sapiens* como sumidade cognitiva, cujo veículo seria um ente pós-biótico, realizado através de uma auto-evolução, por uma série de transformações endossomáticas ou endopsíquicas, aproveitando a tecnociência disponível a cada momento, foi formulada antes do grande surto das máquinas inteligentes depois de 1945, e mesmo sem uma antecipação clara desta linhagem tecnológica (Ibidem, p. 53).

Martins se refere nesse trecho ao pouquíssimo conhecido trabalho do físico-químico John Desmond Bernal. É interessante notarmos que para tratar disso que Martins chamará de superação dos limites cognitivos do humano, foco dos transumanistas, o sociólogo se esquivará da cibernética e irá diretamente aos arquivos dos anos 1920, vendo Bernal, tratando da superação dos “limites do progresso do conhecimento científico” muito antes das máquinas digitais, ligado ao objetivo de:

(...) aumentar ao máximo as capacidades cognitivas dos nossos sentidos antigos e novos, com a substituição gradual dos nossos órgãos sensoriais e dos nossos membros por sensores e efectores electromecânicos (como seriam chamados hoje) (Ibidem, p. 53).

De certa forma, diante do que vimos com Triclot faz sentido que Martins faça esse tipo de levantamento, uma vez que, se a terminologia cibernética foi a que chegou até as tecnociências atuais, nem por isso seus projetos originais se ligam sem ruídos aos dos transumanistas. Impressiona-nos que, uma vez que Martins encontra essa abertura de condições às ideias de um aprimoramento cognitivo do humano já nos anos 1920, logo se abre uma série de outros nomes que formaria uma espécie de história paralela, nem sempre bem conhecida, das condições de possibilidade dessa nova ordem que se insinua em torno de um outro humano. Nessa linhagem estaria I. J. Good que, nos anos 1960, pesquisava a Máquina Ultra-Inteligente, mesmo período em que é lançada a “lei de Moore”. Martins mostra como a expressão de Good “explosão da inteligência” se liga perfeitamente à descrição fundamental dessa lei enunciada por Gordon Moore, que indica, na sua versão mais aceita, que a capacidade computacional (de processamento

das informações conforme descrevemos com Triclot) duplica a cada dezoito meses, ao que Martins acrescenta: “de facto, esta regularidade empírica tem sido observada até hoje e não se prevê qualquer inflexão na curva correspondente” (Ibidem, p. 57). Sabemos que essa Lei sustenta boa parte das previsões futuristas dos aceleracionistas diversos até o momento, e é como se tivesse então ocorrido uma espécie de convergência de linhagens partindo de Bernal.

Não é difícil percebermos qual a relação, seja da “explosão da inteligência” de Good, seja da Lei de Moore, com os projetos transumanistas. Um dos temas caros aos ciber-profetas como Vinge e Kurzweil é o tema da chamada Singularidade, ao qual Martins costuma se referir. A partir de extrapolações matemáticas das tendências como essa da duplicação da capacidade de processamento computacional, é comum no transumanismo nos depararmos com a projeção de um ponto em que a curva dessa inteligência artificial deverá superar a inteligência humana. Isso pode parecer parte do universo de coisas “não-sérias”, mas fazendo uma triagem no trabalho de Martins vemos como o tema da aceleração tecnocognitiva aparece acompanhado frequentemente pelo tema da seleção. Na visão de Paula Sibilia (2002), estaríamos diante de uma seleção pós-biológica. Neodarwinismos à vista, vamos então a seguir reunir, ainda que de modo meramente operatório, os principais aspectos envolvendo tecnocognição e seleção pós-biológica levantados de modo mais disperso nos textos de Martins, para podermos, na sequência, esboçar algumas análises sobre esse mapeamento do sociólogo do campo de transformações do humano.

	Cognição	Seleção
1	O questionamento da posição do humano de “sumidade cognitiva”. A inteligência natural vista como obsoleta.	A “Inteligentização” de todas as tecnologias e dos artefatos: os <i>smart cards</i> , os <i>smart cars</i> , as <i>smart shirts</i> etc. Os artefatos com capacidade de aprendizagem, dotados de microchips (tipo RFID, <i>Radio Frequency Identification</i>), com capacidades lógicas, matemáticas e, em alguma medida, executando operações cognitivas consideradas humanas. O animismo tecnológico.
2	A busca pelos sentidos biônicos e a reconstrução irreversível do humano tornado mensurável, inclusive de seu atual estágio sensório-motor.	O <i>Human Speciesquake</i> , o terremoto tecnocientífico da espécie <i>homo sapiens sapiens</i> .
3	A elevação da noção de informação à categoria de instrumento dos instrumentos (expressão empregada por J. Dewey), junto (ou até mesmo superando) à mão e à linguagem humanas.	A virtual vitória das máquinas superinteligentes na “Grande Cadeia do Ser Informacional”. A passagem da humanidade para a “maquinidade”. A imortalidade cibernética.
4	A emergência de uma nova “classificação simbólica” referente aos novos valores e qualidades do <i>cyberworld</i> , envolvendo a fusão de “ <i>wet</i> ” e “ <i>dry</i> ”, ou do orgânico e do inorgânico.	Além da opção pelos implantes diversos (especialmente de microchips), o vislumbamento do <i>upload</i> de conteúdos mentais em máquinas ⁸¹ ou ainda a criação do “supermercado genético” (R. Nozick). Em cada caso, a fusão do orgânico e do

⁸¹ O que possibilitaria curiosas metáforas “sem corpo”, se pensarmos que metaforização e corporalidade sempre caminharam juntas, o que consideramos de certo modo equivalente ao que Martins chama “gnosticismo tecnológico”.

		inorgânico tende a privilegiar um dos dois, constituindo o <i>upload</i> mental a visão mais radical em favor de uma vida inorgânica.
5	A explosão de importância do visual ou da visualização na cognição: a centralidade da simulação. Em suma, o retorno da visualização.	As <i>Darwin machines</i> ou os <i>Darwin Robots</i> .
6	O rebaixamento da cognição biológica, já sob a mira dos transumanistas, tornando os humanos animais de estimação (<i>pets</i>) de espécies mais avançadas.	A emergência de um modo pós-biológico de inteligência fruto do surgimento de uma espécie pós-biológica (ou o inverso). O pós-biológico como imortalidade do indivíduo (parte da “ciberelite”), não da espécie.
7	A substituição da matriz metafórica “energética” pela “informacional” e a elevação da informação a uma categoria de pensamento com “estatuto ontológico equivalente ao das mais fundamentais categorias de pensamento sobre a realidade”.	A exclusão derradeira dos humanos no que tange ao conhecimento, restrito ao “Conhecimento Absoluto”, à “Informação Absoluta”, à “Pura Informação”, todas essas modalidades geradas e “lidas” por uma “Máquina de Informação Absoluta”, a “máquina das máquinas”, <i>machina mundi</i> que “conheceria a si própria como Máquina, ou ao menos como um programa conhecendo a si próprio como programa.” (D. Chappell, T. Kidder, entre outros). O <i>cybergnosticism</i> . A teologia do robô. A “Hipervirtualização final”, passando-se ao pós-humano desencarnado e deixando-se de lado a realidade fenomenológica.

Essa tabela não espera dar conta de tudo o que aparece nos trabalhos de Martins dos anos 2000, nem esgotar as possibilidades de correlação entre os temas da tecnocoginção e da seleção. De toda forma, ela nos auxilia a ver melhor como esse incrível mapeamento de Martins pode ser lido. Exploraremos em conjunto alguns desses temas relativos à emergência de uma entidade pós-humana.

Martins trata da reconstrução sensório-motora do humano dentro desse espectro de interesses transumanistas, mas notamos que essa reconstrução é vista como uma fase de transição rumo a uma plena virtualização (no sentido de uma existência exclusivamente no ciber-espço). A verdadeira inteligência pós-biológica seria um momento posterior a esse em que a protética e a manipulação genética atuariam (e, de fato, já atuam). Vemos claramente que o corpo, nesse caso, segue relevante, pois se trata ainda de lidar com as transformações do humano, por mais invasivas que possam ser. De todo modo, essa versão *light*, por assim dizer, anteciparia o que Martins chama de “especiecídio benévolo” (Ibidem, p. 61), uma espécie de suicídio altruísta da espécie humana em prol da emergência de uma inteligência superior. Mas é nesse ponto que o sociólogo vê certa falta de imaginação entre os transumanistas, pois, considerando a emergência de uma inteligência pós-biológica, eles seriam incapazes de pensar “em qualquer outro nicho que as espécies poderiam preencher, ou criar, de modo a ocupá-lo, sobrevivendo de alguma forma (talvez como *pets* ou servos insignificantes das ‘espécies’ mais elevadas)” (Idem, 2005, p. 69). O curioso é que, no ano seguinte à publicação desse texto de Martins, um dos ciber-profetas citados pelo sociólogo, K. Warwick, autodenominado o “primeiro ciborgue” mesmo bem depois da famosa constatação de Haraway de que todos nós o somos, coloca um vídeo na Internet chamado *Buiding gods rough cut*. Nesse vídeo ele afirma que, diante das máquinas inteligentes do futuro, seremos vistos como seres que balbuciam, como hoje vemos as vacas. Portanto, o mapeamento de Martins parece ter sido eficiente a ponto de antecipar algo que na sequência se mostrará bastante familiar ao universo dos transumanistas. É evidente que essa fala de Warwick parece ainda sugerir algo longínquo. Mas basta pensarmos como a força da noção de “pensamento racional” tem estruturado a imagem dos seres em sua gradação evolutiva, e isso mesmo se considerarmos uma situação intra-espécies, para tomarmos seriamente esse debate. Os próprios trabalhos de Foucault sobre *A história da loucura* e *Os anormais* atestam, em outro nível, esse mesmo campo de disputas sobre a razão e a desrazão, e a possível explosão da inteligência artificial certamente não deixará imune, como em certo nível já tem ocorrido, o campo da razão.

Passemos a outro tema que nos interessa bem de perto, enunciado por Martins como a volta da visualização. Martins trata dessa virada à visualização tanto no domínio científico quanto na vida cotidiana. No primeiro caso, o destaque está nas simulações por computador e nas novas tecnologias de captura (ou produção) de imagens, como a MRI (*Magnetic resonance imaging* ou produção de imagens por ressonância magnética), rompendo com a tradição de uma “ciência sem imagem ou de ciência na qual a imagem é um simples auxílio mental epistemologicamente irrelevante” (Ibidem, p. 58). Elas estariam participando de modo vital de “praticamente todos os campos da pesquisa científica e tecnológica (recentemente, inclusive no nível ‘nano’), bem como na pesquisa biomédica, nos diagnósticos e na formação dos físicos (...)” (Ibidem, p. 60). Martins menciona o trabalho de Peter Galison para tratar do curso dessas mudanças que estariam ocorrendo no campo das ciências, tendo as ciências físicas se tornado o centro do que o sociólogo resume como o processo de mudança das ênfases clássicas no campo da filosofia das ciências, transportando-nos agora da “lógica à imagem” (Ibidem, p. 60).

Tratando do cirurgião e teórico da cultura estadunidense Leonard Shlain, Martins nos lança uma ponte entre as ciências e o cotidiano, como as próprias ocupações de Shlain já sugerem. O escritor-cirurgião, na visão de Martins, argumenta “que ligações neurológicas foram induzidas pela revolução icônica consecutiva à revolução tipográfica, defendendo que tais desenvolvimentos conduzem ao ‘re-cabeamento’ do cérebro” (Ibidem, p. 59). Martins utiliza a expressão *rewiring*, relacionada à fiação elétrica em geral, mas também ao cérebro, em técnicas que têm sido chamadas DBS, ou *Deep Brain Stimulation*, a estimulação profunda do cérebro através da passagem de corrente elétrica por finos fios que podem ser inseridos como tratamento a algumas disfunções. Optamos pela tradução “re-cabeamento”, como ocorria com os primeiros computadores, mas não por acaso as neurociências e suas congêneres altamente aplicadas e mais comerciais como a PNL (Programação Neurolinguística) têm lançado mão da expressão “programação” ou “reprogramação cerebral”, mais de acordo com a digitalização geral e sua tendência, justamente, de combater os cabos (*wireless*, *Bluetooth* etc). O que atrai o sociólogo nisso tudo parece ser a sugestão de que haveria uma ligação entre a volta do visual e uma nova “configuração” cerebral que ela instauraria.

No caso da “revolução digital na produção de imagens” atuando no campo da vida cotidiana, Martins menciona o trabalho dos anos 1960 de G. Gusdorf *La civilisation de l’image*, estabelecendo assim uma espécie de marco básico para essa discussão, que, em sua visão, seria

melhor descrita hoje em termos de *civilization of imaging* ou até *civilization of the scan*. *Imaging* se refere à produção ou captura de imagens, em geral já implícito o contexto tecnológico digital. Mas já que hoje, depois de tantas páginas sobre o assunto, é corrente a ideia de que as imagens insistentes da “civilização da imagem” são fruto da expansão das mais diversas mídias de comunicação de massa, o que seria agora essa civilização do *scanning*? Martins reúne as pistas: “a civilização do *scan*, mais do que simplesmente do olhar fixo [*gaze*], é de fato uma civilização do *scanning* onipresente em todo nível de ampliação [em imagens] em tempo real (e todos são ao mesmo tempo um *scanner* e um *scannee* potenciais)” (Ibidem, p. 59).

De forma que, ao lado de projetos como o realizado no VHP (*Visible Human Project*), envolvendo a digitalização das imagens dos corpos masculinos e femininos para a formação de uma espécie de arquivo visual de suas estruturas, cresce enormemente o número de artefatos que tornam a vida cotidiana um exercício constante de *scanning*. Os telefones celulares com câmeras, por exemplo, magos na propaganda da convergência total das mídias, participam de modo privilegiado desse processo, reformulando os espaços públicos e tornando as pessoas receptores midiáticos que recebem e enviam informações. A esfera do trabalho é, dessa forma, totalmente transformada, mas também a da linguagem e a da vida claramente. Como tendência, Martins trata desses artefatos que podem nos levar a uma “existência completamente virtual” envolvendo diretamente o visual através das telas eletrônicas e sua dominância nas residências, dos óculos de realidade virtual, dos videofones, tudo isso alimentado por mais e mais sensores “exosomáticos” que aguardam pelas conexões com os chips “endosomáticos” (Ibidem, p. 60). Mas, o sociólogo ainda se mostra cauteloso diante das telas interativas, reafirmando que boa parte dos fluxos de informação e imagens continua atuando em uma via de mão única, o que talvez não possamos mais afirmar com tanta segurança diante da evidência de que os indivíduos conectados às redes digitais têm se tornado produtores de conteúdo gratuito ao sistema capitalista de controle e distribuição de informação.

Os trabalhos de Martins sobre os quais nos debruçamos tratam, como já ficou evidente, de explorar e de nos fazer perceber um tipo de “posicionamento”, na falta de uma palavra melhor para descrever aquilo que mistura técnica, ciência, literatura de ficção-científica, seita, propaganda etc, que é, genericamente, o transumanista. Entretanto, em sua descrição da volta da visualização, o sociólogo não se refere ao transumanismo, o que talvez seja um dos elementos que torne sua análise mais circunscrita nesse momento. Há sim alguma exploração do virtual

cibernético como, por exemplo, na menção ao possível implante cerebral de chips no futuro, mas Martins não chega a se aproximar de projeções como a de LIFE 2.0, que mencionamos bem no início de nosso trabalho. De toda forma, o argumento geral de uma volta da visualização nas ciências e a ampliação de seu uso nas simulações e nos modelos com valor heurístico e cognitivo⁸², somada à invasão do cotidiano não apenas pelas imagens, mas agora pelo aparato *scanner*, interessa-nos de perto, uma vez que esse tema poderia abrir para toda uma investigação acerca do estatuto dessas mudanças. Dizendo de outro modo, todo o nosso percurso tratando da batalha entre o visível e o dizível para Foucault ao longo de sua arqueologia poderia ser sobreposto a essas indicações de Martins. Certamente não por acaso, o sociólogo, além de lançar a expressão *infospeak*, nesse momento em que é o visível o que conta, lança a noção de *infoshowing*. Seriam as relações entre ambos, *infospeak* e *infoshowing*, que poderiam interessar a essa espécie de arqueologia do futuro do humano, mas veremos na sequência como Martins lê as tendências de uma universalização do código atuando nas duas pontas desse novo campo do saber e do poder.

Se a volta da imagem poderia ser avaliada à luz do pensamento de Foucault, e sentimos que há, nesse caso, possivelmente um terreno muito promissor de pesquisas que busquem confrontar as transformações no campo das artes visuais e das ciências, outro tema que salta aos olhos nesse mapeamento de Martins e que abre um campo de questões é o da busca transumanista pela imortalidade. Pensando isso a partir da criogenia e da “bioestase”, “extensão da vida humana para 100-200-300 anos por via da ‘medicina regenerativa’ e outras tecnologias biomédicas” (Idem, 2003, p. 61), o sociólogo tenta traçar a estreita ligação entre a busca pela imortalidade e a seleção (artificial):

Muitos dos trans-humanistas estão preocupados com a questão da imortalidade, da imortalidade individual, não da espécie, porque, quanto à morte da espécie, não só a esperam, como a desejam ardentemente e trabalham, pelo menos indiretamente, nesse sentido, pois a morte da espécie não será consumada por via dum desastre nuclear ou ecológico, mas pacificamente, benevolmente (...). Quanto à imortalidade individual, embora queiram preservar os corpos dos mortos para serem ressuscitados, e há muito que se interessam pela criogenia e as tecnologias associadas (...), isso é só até a Singularidade, porque a

⁸² Não tivemos nenhuma preocupação em recobrir todos os temas que levantamos através da tabela anteriormente, mas é evidente que o tema da crescente importância da visualização nas ciências se liga à formação dos “*dry labs*” inclusive na biologia, que são laboratórios voltados aos modelos computacionais (Ibidem, p. 38).

verdadeira imortalidade dos pós-humanos será puramente cibernética, como infomorfos (entidades informacionais), como *entia virtualissima* (...). O imortalismo cibernético terá algum interesse significativo para quaisquer pessoas além da ciberelite? (Ibidem, p. 61).

Já tratamos com Martins da possibilidade de o humano ser convertido em animal de estimação dessas entidades informacionais, e mais uma vez é esse o panorama, já que o acesso a esse espaço de uma ontologia *vip* seria certamente limitado. O que é interessante desse ponto mapeado por Martins é que, assim como outras funções da imagem estariam, na nova *épistémè* nascente, sendo ativadas ou reativadas a partir da manipulação de seus códigos, também a relação entre a infinitude e a finitude das coisas estaria sendo transformada nesse terreno de anúncio do pós-moderno. Uma espécie de nova busca pelo infinito estaria possivelmente já marcando a epistemologia do ciborgue, como denomina Martins, e seguiria como tendência até atingirmos novas ontologias, novos espaços povoados por seres infomorfos.

Mas, se por um lado reunimos parte desse mapeamento de Martins como realmente uma eficiente forma de acessar essas positivities emergentes na nova *épistémè*, por outro é espantoso o encaminhamento que o sociólogo finalmente dá à sua discussão sobre os desdobramentos transumanos de uma epistemologia do ciborgue. Depois de ver as metáforas energéticas serem substituídas pelas informacionais (Ibidem, p. 37), e apontar a possível emergência de uma nova classificação simbólica disparada pela fusão ou confusão entre o “wet” e o “dry” (Idem, 2005, p. 42), Martins chega ao destino transumano do estabelecimento do Conhecimento Absoluto, ou Informação Absoluta, uma espécie de máquina das máquinas que deteria as condições de se conhecer como Máquina ou ao menos como programa (Ibidem, p. 78). A consequência da emergência dessa entidade pós-humana tem clara relação com os temas anteriores da seleção e da imortalidade. Para Martins, o preço para admissão nessa comunidade de máquinas espirituais, na expressão de Kurzweil, seria ainda mais alto do que o cobrado pela visão escatológica e salvacionista da maioria das religiões mundiais.

Mas o que é essa leitura de Martins das buscas do ciber-profetismo senão uma fusão daquilo que marcava as *épistémès* precedentes, ou seja, a forma-Deus e a forma-Homem? Teria essa Máquina Absoluta justamente como traço seu caráter de ser o novo incondicionado, o novo centro de todo o saber, e, ao mesmo tempo, condensaria ainda a capacidade de simbolização dos homens, como se constituísse finalmente uma Metáfora Absoluta, a possibilidade de uma

metaforização desencarnada, auto-compreensão e consciência que teriam migrado do humano à máquina.

Mapeando as positivities emergentes de modo talvez inigualável, Martins termina olhando para o futuro através de um espelho retrovisor, e não pode conter suas lágrimas diante da visão da morte dos deuses e dos homens. A Máquina Absoluta pode até ser nosso destino, mas perscrutá-la temendo a desorganização das formas anteriores, projetando a sombra de sua continuidade, é muito menos do que podemos fazer, é não aceitar que o luto das formas é extremamente necessário e que qualquer máquina de guerra, mesmo minoritária, ou justamente por assim ser, muito bem-vinda.

O espelho virtual

Vimos como Martins parece perscrutar de modo vasto as novas positivities relacionadas à *épistémè* emergente. A virada imagética e a relação do humano com a imortalidade nos parecem realmente compor com fidedignidade nosso cenário pós-humano, ao menos no campo das tendências. Mas sua transposição de uma linguagem metafórica – possível consequência de sua compreensão da *épistémè* informacional como uma metafísica da informação, algo muito distinto das práticas imanentes que marcaram o trabalho de Foucault – às máquinas nos parece, em suma, uma tentativa de preservação da representação a todo custo. A Máquina Absoluta teria como traço essa capacidade de representar-se a si própria. Mas ela é uma aposta. Talvez a grande novidade da *épistémè* da informação resida, como diz Deleuze, no seu modo operatório baseado no finito-ilimitado, ou seja, mesmo com um número finito de componentes suas combinações aparecem agora praticamente como ilimitadas. Então como fazer uma arqueologia dessa sobredobra?

É certo que nem o espelho de Velásquez, nem o de Manet, nem esse espelho retrovisor de Martins poderão mostrar como se move essa sobredobra. Entretanto, o espelho ainda pode ser reabilitado com Deleuze-Bacon:

Os espelhos de Bacon são tudo o que se quiser menos uma superfície que reflete. O espelho é uma espessura opaca, às vezes negra. (...) O corpo passa pelo espelho, aí se aloja, ele próprio e sua sombra. Daí vem a fascinação: não há nada atrás do espelho, mas dentro. O corpo parece se alongar, achatar-se, esticar-se no espelho, assim como se contraía para passar por um furo. (...) é toda a estrutura que atua como espelho virtual. (...) O corpo é percorrido por um movimento intenso. Movimento ‘disformemente’⁸³ disforme que reporta a cada instante a imagem real sobre o corpo para constituir a Figura (DELEUZE, G., 2002, pp. 25-6).

Em um movimento ‘disformemente’ disforme, não há motivo para pretendermos reconhecer com clareza as novas formas. É que o espelho virtual para Deleuze não é aquele cuja maior qualidade seria fazer ver com clareza uma imagem, um contorno, uma forma, mas sim participar de seu apagamento, borrando tudo, fazendo com que a Figura possa emergir a partir do

⁸³ Empregamos aqui o neologismo ‘disformemente’ para a tradução do termo original *difformément*.

derretimento das formas. Fluxo de singularizações possíveis, é a cada caso, em cada relação entre o atual e o virtual que elas podem ser determinadas (DELEUZE, G.; PARNET, C., 1996, p. 185). E nisso residem, sem sombra de dúvidas, nessa relação entre o atual e o virtual que podemos acessar através do espelho como um modulador de velocidades, como indicador não da Singularidade, mas sim das singularizações, nossas possibilidades de fazer política através da estética.

* * *

ANEXOS

A pintura de Manet

por Michel Foucault

[p.21] Eu gostaria de começar me desculpando, desculpando-me inicialmente porque estou um pouco cansado. Parece que fiz, durante os dois anos em que estive aqui, amigos suficientes para não ter mais muitos minutos livres quando me encontro na Tunísia, de modo que o dia transcorreu em diálogos, discussões, questões, objeções, respostas etc, e eis que aqui estou no fim desta jornada já quase esgotado. Então, eu pediria que me desculpassem pelos lapsos, pelos erros, pela possível frouxidão de minha exposição.

Eu gostaria também de me desculpar por falar de Manet, pois não sou, evidentemente, especialista em Manet; não sou especialista em pintura⁸⁴, sendo, portanto, como não iniciado que eu falarei de Manet. E o que eu gostaria de dizer-lhes é, grosso modo, isto: eu não tenho de forma alguma a intenção de falar de Manet em geral, eu não apresentarei, eu creio, senão uma dezena ou uma dúzia de telas desse pintor, as quais eu tentarei, senão analisar, ao menos explicar em alguns de seus pontos. Eu não falarei em geral de Manet, eu não falarei nem mesmo dos aspectos sem dúvida os mais importantes e melhor conhecidos da pintura de Manet.

Manet figura sempre, na história da arte, na história da pintura do século XIX, como aquele, evidentemente, que modificou as técnicas e os modos de representação pictórica, de maneira tal que ele tornou possível esse movimento do impressionismo que ocupou a frente da cena da [p.22] história da arte durante quase toda a segunda metade do século XIX.

É verdade que Manet é realmente, com efeito, o precursor do impressionismo, é de fato ele quem tornou possível o impressionismo;

⁸⁴ Michel Foucault tinha dado na Tunísia, em 1968, um curso público sobre a pintura italiana do *quattrocento*, à qual ele faz muitas vezes referência nesta conferência. O curso tinha sido acompanhado por um público numeroso, incluindo diversas personalidades. [M. S.].

mas não é a esse aspecto que eu gostaria de fazer alusão: parece-me, na verdade, que Manet fez outra coisa, que ele fez talvez até bem mais do que tornar possível o impressionismo. Parece-me que, para além mesmo do impressionismo, o que Manet tornou possível é toda a pintura posterior ao impressionismo, é toda a pintura do século XX, é a pintura no interior da qual ainda, atualmente, desenvolve-se a arte contemporânea. Essa ruptura profunda ou essa ruptura em profundidade que Manet operou, ela é sem dúvida um pouco mais difícil de situar do que o conjunto das modificações que tornaram possível o impressionismo.

O que tornou na pintura de Manet o impressionismo possível, vocês sabem, são essas coisas relativamente conhecidas: novas técnicas de cor, utilização de cores senão totalmente puras, ao menos relativamente puras, utilização de certas formas de iluminação e de luminosidade que não eram conhecidas na pintura precedente etc. Em compensação, as modificações que tornaram possível, para além do impressionismo, e de certo modo acima do impressionismo, a pintura que viria depois, essas modificações são, creio eu, mais difíceis de reconhecer e de situar.

Acredito que se pode, de qualquer maneira, resumir e caracterizar essas modificações de uma só vez: Manet, com efeito, é aquele que pela primeira vez, parece-me, na arte ocidental, ao menos depois da Renascença, ao menos depois do *quattrocento*, permitiu-se utilizar e fazer valer, de certo modo, no interior mesmo de seus quadros, no interior mesmo daquilo que representavam, as propriedades materiais do espaço em que ele pintava.

Eis aqui mais claramente o que eu quero dizer: depois do século XV, depois do *quattrocento*, era uma tradição na pintura ocidental tentar fazer esquecer, tentar mascarar e contornar o fato que a pintura estava disposta ou inscrita em um certo fragmento de espaço que podia ser uma parede, no caso de um afresco, ou uma prancha de madeira, ou ainda uma tela, ou mesmo, eventualmente, um pedaço de papel; fazer esquecer, portanto, que a pintura repousava sobre essa superfície mais ou menos retangular e de duas dimensões, e substituir [p.23] a esse espaço

material sobre o qual a pintura repousava um espaço representado, que negava, em certa medida, o espaço sobre o qual se pintava; e é assim que essa pintura, depois do *quattrocento*, tentou representar as três dimensões, uma vez que ela repousava sobre um espaço de duas dimensões.

Era uma pintura que não apenas representava as três dimensões, mas privilegiava, o máximo possível, as grandes linhas oblíquas ou as espirais, para mascarar e negar o fato que a pintura estava, entretanto, inscrita no interior de um quadrado ou retângulo de linhas retas se cortando em ângulos retos.

A pintura tentava igualmente representar uma iluminação interior à tela, ou ainda uma iluminação exterior à tela, vinda do fundo, ou da direita, ou da esquerda, de maneira a negar e contornar o fato que a pintura repousava sobre uma superfície retangular, iluminada realmente por uma certa iluminação real, variando então, evidentemente, segundo o local do quadro e a iluminação do dia.

Era preciso negar que o quadro fosse um pedaço de espaço diante do qual o espectador podia se deslocar, em torno do qual o espectador podia girar, do qual ele podia, em consequência disso, perceber um canto ou eventualmente as duas faces, e é porque essa pintura, depois do *quattrocento*, fixava um certo lugar ideal a partir do qual, e somente a partir do qual, podia-se e devia-se ver o quadro; de modo que, se vocês quiserem, essa materialidade do quadro, essa superfície retangular, plana, iluminada realmente por uma certa luz e em torno da qual, ou diante da qual, podia-se deslocar, tudo isso estava mascarado e desviado por aquilo representado no próprio quadro; e o quadro representava um espaço profundo, iluminado por um sol lateral e visto como um espetáculo, a partir de um lugar ideal.

Ai está, se vocês quiserem, o jogo de esquiva, de esconde, de ilusão ou elisão que praticava a pintura representativa ocidental desde o *quattrocento*.

O que Manet fez (é, em todo caso, um dos aspectos, eu creio, importantes da modificação trazida por Manet à pintura ocidental), foi fazer ressurgir, de certa forma, no interior mesmo daquilo que estava representado no quadro, essas propriedades, qualidades ou limitações materiais da tela que a pintura, que a tradição pictórica havia até então tido por missão, em certa medida, contornar e mascarar.

[p. 24] A superfície retangular, os grandes eixos verticais e horizontais, a iluminação real da tela, a possibilidade para o espectador de olhá-la em um sentido ou em outro, tudo isso está presente nos quadros de Manet, e é retomado, restituído nos quadros de Manet. E Manet reinventa (ou talvez inventa?) o quadro-objeto, o quadro como materialidade, o quadro como coisa colorida que uma luz externa vem iluminar e diante do qual, ou ao redor do qual, vem girar o espectador. Essa invenção do quadro-objeto, essa re-inserção da materialidade da tela naquilo que é representado, é isso, creio eu, que está no cerne da grande modificação trazida por Manet à pintura, e é nesse sentido que se pode dizer que Manet abalou, para além de tudo o que podia preparar o impressionismo, tudo o que era fundamental na pintura ocidental após o *quattrocento*.

Pois bem, é isso que eu gostaria agora de lhes mostrar um pouco nos fatos, ou seja, nos próprios quadros, e eu pegarei uma série de quadros, uma dezena de telas que buscarei analisar um pouco com vocês; e se assim desejarem, por comodidade na exposição, eu os agruparei em três rubricas: primeiramente, a maneira pela qual Manet tratou do próprio espaço da tela, como ele fez agirem as propriedades materiais da tela, a superfície, a altura, a largura, de que maneira ele fez agirem essas propriedades espaciais da tela naquilo que ele representava sobre essa tela. Esse será o primeiro conjunto de quadros que eu estudarei; na sequência, em um segundo conjunto, buscarei mostrar-lhes como Manet tratou do problema da iluminação, como nos seus quadros ele utilizou não uma luz representada que iluminaria do interior o quadro, mas sim a luz exterior real. Em terceiro lugar, como ele fez agir também o lugar do espectador em relação ao quadro; e, para

Maurizio Cattelan



Untitled

esse terceiro ponto, eu não estudarei um conjunto de telas, mas uma apenas, que de resto resume, sem dúvida, toda a obra de Manet, que é, além disso, uma das últimas e uma das mais desestabilizadoras de Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*.

[p.25]

O espaço da tela

Vamos, então, ao primeiro conjunto de problemas e primeiro conjunto de telas: de que maneira Manet representou o espaço? Dito isto, iremos passar agora às projeções, será necessário portanto apagar as luzes.

[*Michel Foucault aproveita-se da interrupção para retirar paletó e gravata e convidar seu público a ficar à vontade*].

La Musique aux Tuileries⁸⁵

Bom, vocês têm aqui uma das primeiras telas pintadas por Manet, tela ainda bastante clássica; vocês sabem que Manet tinha seguido uma formação totalmente clássica: ele havia trabalhado nos ateliês conformistas da época, relativamente conformistas, ele havia trabalhado em *Couture* e é toda a grande tradição pictórica que ele dominou e que possui; e nesta tela (é uma tela que data de 1861-2), pode-se dizer que Manet utiliza ainda todas as tradições que ele pôde aprender nos ateliês onde havia feito seus estudos.

É preciso, de todo modo, assinalar desde já um certo número de coisas: vocês veem o privilégio que Manet concede a essas grandes linhas verticais que são representadas aqui pelas árvores. E vocês veem que a tela de Manet se organiza de fato segundo dois grandes eixos, ao fundo,

⁸⁵ Édouard Manet, *La Musique aux Tuileries*, óleo sobre tela, 76 x 118 cm, Londres, *National Gallery*. Foucault não havia nomeado esse primeiro quadro diante da plateia. Os títulos dos quadros (que nós grafamos em itálico) foram indicados por Rachida Triki no texto dos *Cahiers de Tunisie*. Algumas informações complementares nos foram dadas por Daniel Defert [M.S.].

um eixo horizontal, que é assinalado pela última linha das cabeças das personagens, e depois os grandes eixos verticais, que são indicados aqui, como para redobrá-los ou como para ao menos apontá-los, com esse pequeno triângulo de luz através do qual se espalha toda a luz que vai iluminar a frente da cena. Essa cena, o espectador ou o pintor a vê muito levemente em perspectiva descendente, de tal modo que se pode ver um pouco o que se passa atrás; mas não se vê muito bem: não há muita profundidade, as personagens da frente mascaram [p.26] de maneira quase completa o que se passa atrás, resultando nesse efeito de ondulação. As personagens formam uma espécie de curva plana aqui, e a verticalidade prolonga esse efeito de onda com uma profundidade relativamente reduzida.

***Le Bal masqué à l'Opéra*⁸⁶**

E aqui agora, dez anos mais tarde, Manet vai pintar um quadro que é, em certo sentido, o mesmo, e que é como uma outra versão desse mesmo quadro, "Un soir à l'Opéra", desculpem-me, *Le Bal à l'Opéra*. Em certo sentido, é o mesmo quadro, vejam vocês: o mesmo tipo de personagens, homens trajados em *hauts-de-forme*⁸⁷, algumas personagens femininas com vestidos claros, mas vocês veem que todo equilíbrio espacial já se modificou.

O espaço foi obstruído, fechado por trás; a profundidade, sobre a qual eu lhes falava que não estava muito marcada no quadro anterior, mas que, entretanto, existia, essa profundidade está agora fechada, fechada por uma parede espessa; e como para bem assinalar que existe uma parede e que atrás dela não há nada a se ver, percebam as duas colunas verticais e essa enorme barra vertical que está aqui e que emoldura o quadro, que duplica, de certo modo, no interior do quadro a vertical e a horizontal da tela. Esse grande retângulo da tela, vocês o

⁸⁶ Édouard Manet, *Le Bal masqué à l'Opéra*, 1873-1874, óleo sobre tela, 60 x 73 cm, Washington DC, *National Gallery of Art*.

⁸⁷ Traje do século XIX referido à condição social do homem burguês. Nota desta tradução.

encontrarão repetido em seu interior, e ele fecha o fundo do quadro, impedindo, conseqüentemente, o efeito de profundidade.

Não apenas o efeito de profundidade é apagado, mas a distância que há entre a borda do quadro e o fundo é relativamente curta, de modo que todas as personagens se encontram projetadas à frente; longe de haver profundidade, há, ao contrário, um certo fenômeno de relevo; as personagens aqui avançam e o preto dos ternos, assim como do vestido, bloqueia absolutamente tudo o que aquelas com cores claras teriam conseguido, em alguma medida, abrir de fato no espaço. O espaço é fechado ao fundo pela parede e eis que é fechado à frente por esses vestidos e ternos. Não se tem verdadeiramente espaço, somente tipos de pacotes, pacotes de volumes e de superfícies que estão aí projetadas à frente, aos olhos do espectador.

A única abertura real, ou melhor, a única abertura que [p.27] estaria representada no quadro é esta muito curiosa que está aqui, totalmente no alto do quadro, e que não se abre para uma profundidade verdadeira, que não se abre para algo como o céu ou a luz. Vocês se lembram que, no quadro precedente, havia um pequeno triângulo de luz, um pequeno triângulo que se abria para o céu e através do qual a luz se propagava; aqui, por meio de um tipo de ironia, a abertura se abre sobre o quê? Bem, vejam vocês, sobre os pés, sobre pés, calças etc. Ou seja, o recomeço mesmo de tudo isso; como se o quadro recomeçasse aqui, como se fosse a mesma cena e isso indefinidamente: um efeito, por conseqüência, de tapeçaria, um efeito de parede, de papel pintado que se vê prolongar em toda sua extensão, com a ironia dos dois pequenos pés que pendem aqui e que indicam o caráter fantasmático desse espaço que não é o espaço real da percepção, que não é o espaço real da abertura, mas que é o jogo dessas superfícies e dessas cores propagadas e repetidas indefinidamente de cima abaixo da tela.

As propriedades espaciais desse retângulo de tela são assim representadas, manifestadas, exaltadas por aquilo que é representado na própria tela, e vocês veem como Manet, em relação à tela anterior - que

tratava, no fundo, um pouco do mesmo tema -, fechou inteiramente o espaço, mas como, agora, são as propriedades materiais da tela que são representadas no próprio quadro.

L'Exécution de Maximilien⁸⁸

Gostariam de passar ao quadro seguinte, que é *L'Exécution de Maximilien*? Quadro que data de 1867, evidentemente, e no qual vocês encontram, vocês veem a maioria das características que eu assinalei há pouco a propósito do *Le Bal à l'Opéra*; esse é um quadro anterior, mas vocês já percebem aí os mesmos procedimentos, ou seja, fechamento violento do espaço marcado e apoiado pela presença de um grande muro, que não é senão a duplicação da própria tela; de modo que, vejam vocês, todas as personagens estão localizadas sobre uma faixa estreita de chão aqui, de forma que há como que um degrau de escada, um efeito de degrau [p.28] de escada, horizontal, vertical e de novo algo como uma vertical, uma horizontal que se abre com pequenas personagens que estão olhando a cena. Vocês veem, além disso, que se produz aqui quase o mesmo efeito que há pouco na cena da *Opéra*, em que havia uma parede que estava fechada e uma cena que aí recomeçava; bem, aqui há novamente, pendurada sobre o muro, uma pequena cena que duplica o quadro.

Ora, se eu lhes mostrei essa tela, não é simplesmente porque ela oferece novamente ou antecipa esses elementos que seriam mais tarde encontrados em *Le Bal à l'Opéra*. É por uma razão suplementar: vocês veem que todas as personagens estão alocadas sobre um mesmo pequeno retângulo sobre o qual têm os pés

⁸⁸ Édouard Manet, *L'Exécution de Maximilien*, 1868, óleo sobre tela, 252 x 305 cm, Mannheim, Kunsthalle. Foucault não descreve o quadro de Boston, chamado *L'Exécution de l'empereur Maximilien* (1867). [M.S.]

posicionados (um tipo de degrau de escada atrás da qual há uma grande vertical). Elas estão todas enclausuradas, sobre esse pequeno espaço, estão todas tão perto umas das outras que, vocês notam, os canos dos fuzis tocam seus tórax. Eu, além disso, deveria ter assinalado que essas horizontais e a posição vertical dos soldados não fazem senão, aqui também, multiplicar e repetir no interior do quadro os grandes eixos horizontais e verticais da tela. Em todo caso, os soldados aqui tocam com a ponta de seus fuzis as personagens que aí estão. Não há distância entre o pelotão de execução e suas vítimas. Ora, se vocês observarem, verão que estas personagens são menores que aquelas, ao passo que normalmente, deveriam ser do mesmo tamanho, visto que estão exatamente sobre o mesmo plano e que dispõem, umas e outras, de pouquíssimo espaço para se deslocar; ou seja, Manet se serviu dessa técnica bastante arcaica que consistia em reduzir as personagens sem distribuí-las no plano (é a técnica da pintura antes do *quattrocento*). Ele utiliza essa técnica para significar ou simbolizar uma distância que não está realmente representada.

Em seu quadro, no espaço disponível, nesse pequeno retângulo em que ele posicionou todas suas personagens, é bastante evidente que Manet não pode representar a distância. A distância não pode ser dada à percepção; não se vê a distância. Entretanto, a diminuição das personagens indica um modo de reconhecimento puramente intelectual e não perceptivo de que aí deveria haver uma distância entre estas e aquelas, entre as vítimas e o pelotão de execução; e essa distância não-perceptível, essa distância que não se dá ao olhar, ela é simplesmente assinalada [p.29] por esse signo que é a diminuição dos personagens. Assim estão, vocês veem, em vias de se desfazerem, no interior desse pequeno retângulo que Manet criou e onde ele coloca suas personagens,

alguns dos princípios fundamentais da percepção pictórica no Ocidente.

A percepção pictórica deveria ser como a repetição, a duplicação, a reprodução da percepção cotidiana. O que deveria ser representado era um espaço quase real em que a distância poderia ser lida, apreciada, decodificada, equivalente a quando nós mesmos olhamos uma paisagem. Aqui, nós entramos em um espaço pictórico em que a distância não mais se dá a ver, em que a profundidade não é mais objeto da percepção e em que a posição espacial e o distanciamento das personagens são dados simplesmente por signos que não têm sentido e função senão no interior da pintura (ou seja, a relação em alguma medida arbitrária, e em todo caso puramente simbólica, entre o tamanho de umas e de outras personagens).

Le Port de Bordeaux⁸⁹

Gostariam agora de passar ao quadro seguinte que vai jogar com uma outra propriedade da tela? Naqueles que eu lhes apresentei há pouco, *Le Bal à l'Opéra* ou *L'Exécution de Maximilien*, o que Manet utilizava, o que ele fazia agir em sua representação era sobretudo o fato de que a tela era vertical, era uma superfície de duas dimensões, não tinha profundidade; e essa ausência de profundidade, Manet em certa medida buscava a representar diminuindo ao máximo a própria espessura da cena que representa. Aqui, neste quadro, que data do ano de 1872⁹⁰, se eu tenho boa memória, o que age, vocês veem, são essencialmente os eixos horizontais e verticais que são claramente a repetição dentro da

⁸⁹ Édouard Manet, *Le Port de Bordeaux*, 1871, óleo sobre tela, 66 x 100 cm, coleção particular.

⁹⁰ Michel Foucault frequentemente comentava seus diapositivos sem poder ler suas anotações. O catálogo feito por Françoise Cachin data o quadro de 1870-1871. [M. S.]

tela daqueles eixos horizontais e verticais que enquadram a tela e que formam a própria moldura do quadro. Mas, vocês notam, é igualmente a reprodução, em certa medida, na própria filigrana da pintura, de todas as fibras horizontais e verticais que constituem a própria tela, a tela naquilo que ela tem de material.

[p.30] É como se o tecido da tela estivesse a ponto de começar a aparecer e a manifestar sua geometria interna, e vocês veem esse entrecruzamento de fios que é como o esboço representado da própria tela. Além disso, isolando essa parte, esse quarto, esse sexto, não sei, da tela, vocês veem que há um jogo praticamente exclusivo de horizontais e de verticais, de linhas que se cortam como em ângulos retos, e aqueles dentre vocês que têm na memória⁹¹ o quadro de Mondrian sobre a árvore, enfim a série de variações que fez Mondrian sobre a árvore, vocês sabem, durante os anos de 1910-1914, aí veem o próprio nascimento da pintura abstrata. Mondrian tratou sua árvore, sua famosa árvore a partir da qual ele, simultaneamente a Kandinsky, descobriu a pintura abstrata, um pouco como Manet tratou os barcos⁹² do *Port de Bordeaux*. De sua árvore, ele finalmente extraiu um jogo de linhas que se recortam em ângulos retos e que formam como uma trama, um tabuleiro de linhas retas horizontais e verticais. Bom, do mesmo modo, desse emaranhado de barcos, de toda essa atividade do porto, Manet pôde extrair isso, esse jogo de verticais e de horizontais que são a representação geométrica da geometria mesma da tela naquilo que ela tem de material. Esse jogo de tecido da tela, vocês irão revê-lo, de uma maneira ao mesmo tempo divertida e absolutamente escandalosa para a época, no quadro seguinte que se chama *Argenteuil*.

⁹¹ *Dans l'esprit*, na fala de Foucault. Nota desta tradução.

⁹² O áudio traz “*tableaux*” (quadros), mas consideramos que era necessário retificar para “*bateaux*” (barcos). [M. S.]

Argenteuil⁹³

Vocês gostariam de passar à tela seguinte? Vocês veem o eixo vertical do mastro, que duplica a borda do quadro, esta horizontal aqui que duplica esta outra; e os dois grandes eixos estão, portanto, representados no interior da tela, mas vocês notam que o que está representado são precisamente tecidos, tecidos que têm linhas verticais e linhas horizontais; e o caráter, ao mesmo tempo, popular, grosseiro das personagens e daquilo que está representado nessa tela, não é senão um jogo para Manet, um jogo que consiste em representar sobre a tela as propriedades mesmas do tecido e o entrecruzamento e as intersecções da vertical e da horizontal.

[p.31]

Dans la serre⁹⁴

Gostariam de passar à tela seguinte, que se chama *Dans la serre* e que é, apesar de tudo, uma das mais importantes telas de Manet para compreender a maneira pela qual ele age... [*Parece que ocorreram nesse momento algumas dificuldades para se encontrar a reprodução em questão; por isso, alguns segundos de gravação foram perdidos durante a retomada da fita cassete*]... a vertical, a horizontal e esse entrecruzamento das próprias linhas do quadro. Vocês veem como o espaço, a profundidade do quadro é restrita. Imediatamente atrás das personagens há essa tapeçaria de plantas verdes que nenhum olhar pode transpassar e que se desenrola totalmente como uma tela de fundo, absolutamente como

⁹³ Édouard Manet, *Argenteuil*, 1874, óleo sobre tela, 149 x 115 cm, Tournai, musée des Beaux-Arts.

⁹⁴ Édouard Manet, *Dans la serre*, 1879, óleo sobre tela, 115 x 150 cm, Berlim, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.

uma parede de papel que existiria aí; nenhuma profundidade, nenhuma iluminação vem transpassar essa espécie de floresta de folhas e de galhos que povoam a estufa em que se passa a cena.

A personagem feminina está aqui inteiramente projetada à frente, suas pernas não são vistas no quadro, elas o transbordam; seus joelhos transbordam, em certa medida, do quadro no qual ela está projetada à frente, para que não houvesse profundidade, e a personagem que está atrás dela se move inteiramente em nossa direção com esse enorme rosto que vocês veem, que o mostra, de certo modo, muito perto de nós, quase perto demais para ser visto, tanto ele se moveu para a frente e tão curto é o espaço de que ele próprio dispõe. Portanto, fechamento do espaço e, evidentemente, o jogo das verticais e das horizontais, todo o quadro obstruído por essa prancha, esse encosto do banco, linha do encosto que se encontra repetida aqui uma primeira vez, que se encontra repetida uma segunda vez aí, que se encontra repetida uma quarta vez aqui, linha que se encontra reduplicada em branco desta vez pelo guarda-chuvas da mulher; e pelas verticais agora, todo esse quadrilátero aí, simplesmente com essa pequena diagonal muito curta para indicar a profundidade. Todo o quadro é arquitetado em torno e a partir dessas verticais e dessas horizontais.

E se vocês acrescentarem agora que as dobras do vestido da mulher parecem ser pregas verticais aqui, mas que todo esse movimento de leque, que faz com que as primeiras pregas estejam na horizontal [p.32] como essas quatro linhas fundamentais, mas que, girando, o vestido acaba por ficar praticamente na vertical, vocês veem que esse jogo de dobras que vai do guarda-chuva até o joelho da mulher reproduz, girando, o movimento que vai da horizontal à vertical; e é esse movimento que está reproduzido aqui.

Acrescentem agora que vocês têm uma mão que pende e uma mão no outro sentido e vocês têm, no próprio centro do quadro, em mancha clara, reproduzindo seus eixos, as mesmas linhas verticais e horizontais que vocês encontrarão em linhas sombrias, constituindo a própria armação do banco e a arquitetura interior do quadro. E aí, vocês têm, portanto, todo o jogo que consiste em suprimir, apagar, reduzir o espaço no sentido da profundidade, exaltando, ao contrário, as linhas da verticalidade e da horizontalidade.

Pois é isso que eu gostaria de dizer-lhes no que concerne o jogo da profundidade, da vertical e da horizontal em Manet, mas existe ainda uma outra forma para Manet de jogar com as propriedades materiais da tela; pois a tela é, com efeito, uma superfície, uma superfície que tem uma horizontal e uma vertical, mas é principalmente uma superfície de duas faces, uma *frente* e um *verso*. E é esse jogo, da frente e do verso, que de uma maneira ainda mais viciosa e maldosa, se quiserem, Manet deixará jogar.

***La Serveuse de bocks*⁹⁵**

Se quiserem passar ao quadro seguinte, *La Serveuse de bocks*, nós temos aí um exemplo bastante curioso. Em que consiste, de fato, esse quadro, e o que ele representa? Pois bem, em certo sentido, ele não representa nada, na medida em que ele não dá nada a ver. Com efeito, há quase em tudo e em toda parte, nesse quadro, essa personagem da garçonete, que vocês veem bem perto do pintor, do espectador, bem perto de nós, que tem o rosto de súbito voltado para nós como se bruscamente diante dela um espetáculo se produzisse e que atraísse seu olhar; vocês veem que ela não está

⁹⁵ Édouard Manet, *La Serveuse de bocks*, 1879, óleo sobre tela, 77,5 x 65 cm, Paris, musée d'Orsay.

olhando o que faz, ou seja, servir a bebida, ela tem o olho atraído para algo que nós não vemos, que nós não conhecemos, que está aí, à frente da tela. E, por outro lado, a tela é composta de uma, duas, no limite três outras personagens, [p.33] em todo caso certamente uma e duas que nós quase não vemos, pois de uma dentre elas nós não vemos senão somente o perfil fugidio, e desta aqui, nós não vemos senão o chapéu. Ora, elas olham, elas também olham, e olham na direção exatamente oposta. O que veem? Pois é, nós não sabemos nada, não sabemos nada, pois o quadro está cortado de tal modo que o espetáculo que está aí, e pelo qual esses olhares estão atraídos, esse espetáculo nos é, ele também, subtraído.

Agora pensem em qualquer pintura, se quiserem, de tipo clássico. Com efeito, ocorre tradicionalmente na pintura que um quadro representa pessoas olhando algo. Por exemplo, se vocês pegarem em Masaccio o quadro da negação de São Pedro⁹⁶, verão personagens que estão em círculo e que estão olhando algo; esse algo é um diálogo ou, antes, a troca de uma moeda entre São Pedro e o guardião. Há, portanto, um espetáculo, mas esse espetáculo que as personagens do quadro olham, nós o conhecemos, nós o vemos, ele está dado no quadro.

Aqui, nós temos duas personagens que olham; primeiramente, essas duas personagens não olham a mesma coisa, e, em segundo lugar, o quadro não nos diz o que olham as personagens. É um quadro que representa apenas dois olhares, dois olhares em duas direções opostas, dois olhares nas duas direções opostas do quadro com *frente* e *verso*, e nenhum dos dois espetáculos que naquele instante estão sendo acompanhados com tanta atenção pelas duas

⁹⁶ Trata-se do afresco de Masaccio *Le Paiement du tribut* (O Pagamento do tributo). [M.S.]

personagens, nenhum desses dois espetáculos nos é dado; e para bem sublinhar isso, há a curiosa ironia desse pequeno pedaço de mão que vocês veem aqui e desse pequeno pedaço de vestido.

É que, de fato, em uma primeira versão desse quadro, Manet havia representado aquilo que estava sendo olhado por essas personagens; o que estava representado era uma cantora de cabaré, de café-concerto, passando, cantando ou esboçando um passo de dança (é uma versão que se encontra em Londres); e após essa versão, essa segunda⁹⁷ que eu lhes mostro agora: pois é, Manet, nessa [p.34] segunda versão, cortou o espetáculo de tal maneira que não restasse, de certo modo, nada a ver, que o quadro se resumisse a olhares dirigidos para o invisível, de forma que a tela não diz no fundo senão o invisível, não mostra senão o invisível e não faz senão indicar, através da direção dos olhares opostos, algo que é necessariamente invisível, pois isso está à frente da tela, e o que é visto por aquele ali, ao contrário, está atrás da tela. De uma parte e de outra da tela, há dois espetáculos que são vistos pelas duas personagens, mas a tela no fundo, ao invés de mostrar o que há para ver, esconde e subtrai. A superfície com suas duas faces, *frente* e *verso*, não é um lugar em que se manifesta uma visibilidade; é o lugar, ao contrário, que assegura a invisibilidade daquilo que é visto pelas personagens que estão no plano da tela.

⁹⁷ Daniel Defert nos informa que não se tratam verdadeiramente de duas versões, mas que Foucault faz referência ao quadro de 1879 *Coin de café-concert* (óleo sobre tela, 98 x 79 cm, Londres, National Gallery), do qual *La Serveuse de bocks* apresenta uma outra aproximação. [M. S.]

*Le Chemin de fer*⁹⁸

E isso está claro nesse quadro, mais nítido ainda neste que vocês verão agora e que se chama *La Gare Saint-Lazare*⁹⁹. Bem, e aqui, vocês têm de novo a mesma coisa; é claro que vocês veem de novo ainda as mesmas verticais e as mesmas horizontais que nós encontramos: essas verticais e horizontais que definem um certo plano do quadro, o plano, de certo modo, da tela, e ainda há duas personagens como há pouco em *La Serveuse de bocks*, duas personagens que nós chamamos *tête-bêche*¹⁰⁰, uma olha na nossa direção, a outra olha na mesma direção que nós. Uma volta seu rosto para nós, a outra, ao contrário, volta suas costas para nós. Ora, aquilo que a mulher olha, e vocês veem que ela olha com uma espécie de intensidade suficientemente grande, é um espetáculo que nós não podemos ver, pois ele está à frente da tela; e aquilo que a menina está olhando, bom, nós não podemos ver, pois Manet colocou aí a fumaça de um trem que está passando, de tal modo que nós não temos nada para ver. E, para ver aquilo que teríamos para ver, seria preciso ou que nós olhássemos por cima do ombro da menina, ou que nós déssemos a volta no quadro e que olhássemos por cima do ombro da mulher.

[p.35] E vocês veem como Manet joga assim com essa propriedade material da tela que faz dela um plano, um plano que tem uma *frente* e um *verso*; e, até aqui, nunca algum pintor se divertiu utilizando a *frente* e o *verso*. Aí, ele os utiliza não pintando a frente e o verso da tela, mas forçando, em alguma medida, o espectador a ter vontade de girar em torno da tela, de mudar de

⁹⁸ Édouard Manet, *Le Chemin de fer*, 1872-1873, óleo sobre tela, 93 x 114 cm, Washington DC, National Gallery of Art.

⁹⁹ Mesmo se ele se refere à estação Saint-Lazare, o quadro é chamado *Le Chemin de fer*. [M.S.]

¹⁰⁰ A expressão *tête-bêche* se refere às figuras que intercalam orientações inversas, como nos jogos de carta. Nota desta tradução.

posição para chegar enfim a ver aquilo que se sente que se deve ver, mas que, entretanto, não está dado no quadro. E é esse jogo de invisibilidade assegurado pela própria superfície da tela que Manet faz agir no próprio interior do quadro, de uma maneira, vocês veem, que se pode até mesmo chamar de viciosa, maliciosa e maldosa; já que, enfim, é a primeira vez que a pintura se dá como a aquilo que nos mostra algo invisível: os olhares estão aí para nos indicar que algo é para ser visto, algo que é, por definição, e pela própria natureza da pintura, e pela própria natureza da tela, necessariamente invisível.

A Iluminação

Será que vocês gostariam agora de passar à tela seguinte, que nos leva então à segunda série de problemas de que eu gostaria de lhes falar? São os problemas da iluminação e da luz.

Le Fifre¹⁰¹

Vocês conhecem esse quadro, é *Le Fifre*, que data de 1864 ou 5¹⁰², quadro que, na própria época, teve uma certa repercussão escandalosa. Vocês veem que Manet (e isso é a consequência do que eu lhes disse até aqui) suprimiu inteiramente a profundidade do quadro. Vocês notam que não há nenhum espaço atrás do tocador de pífaro; não apenas não há nenhum espaço atrás do tocador de pífaro, como ele não está, de certo modo, em lugar nenhum. Vocês veem que o lugar em que ele apoia seus pés, esse lugar, esse piso, esse solo, é indicado por [p.36] quase nada; essa sombra bem pequena, essa levíssima mancha cinza aqui, que diferencia a parede do fundo e o espaço sobre o qual ele apoia os pés. O

¹⁰¹ Édouard Manet, *Le Fifre*, 1866, óleo sobre tela, 160 x 98 cm, Paris, musée d'Orsay.

¹⁰² *Le Fifre* data de 1866. [M.S.]

degrau de escada, que nós vimos nos quadros precedentes, foi aqui até mesmo suprimido. Só há como lugar em que ele apoia os pés essa sombra bastante leve. É sobre uma sombra, é sobre nada, é sobre o vazio que ele apoia o pé.

Mas não é sobretudo disso que eu gostaria de lhes falar a propósito do *Fifre*, é da maneira pela qual ele é iluminado. Comumente, na pintura tradicional, vocês sabem bem que a iluminação é sempre situada em algum lugar. Há, seja no próprio interior da tela, seja no exterior, uma fonte luminosa que é representada diretamente ou simplesmente indicada por raios luminosos: uma janela aberta indica que a luz vem, por exemplo, da direita, ou de cima, da esquerda, de baixo etc.; e, fora da luz real que vem bater na tela, o quadro representa sempre, além disso, uma certa fonte luminosa que varre a tela e provoca sobre as personagens que aí estão sejam sombras densas, sejam moldes, relevos, cavidades etc. É toda essa sistematicidade da luz que foi inventada no começo do *quattrocento*, à qual, vocês sabem, *Caravaggio*, a quem evidentemente é preciso em particular homenagear, tinha dado sua regularidade e sistematicidade perfeitas.

Aqui, ao contrário, vocês veem que não há absolutamente nenhuma iluminação vindo, seja do alto, seja por baixo, seja do exterior da tela; ou, mais do que isso, toda a iluminação vem do exterior da tela, mas ela vem atingi-la aqui totalmente na perpendicular. Vocês veem que o rosto não apresenta absolutamente nenhum relevo, apenas duas pequenas cavidades de cada lado do nariz, para indicar as sobrancelhas e as cavidades dos olhos. De resto, vocês veem que a sombra, praticamente a única sombra que está presente no quadro, é essa minúscula sombra que está aqui sob a mão do tocador de píforo, e que indica que, de fato, a iluminação vem

bem de frente, pois é atrás dele, no interior de sua mão, que se desenha a única sombra do quadro, com a qual se assegura a estabilidade, vocês notam, essa minúscula sombra aqui, que é a indicação do ritmo que o tocador de pífaro imprime à sua música batendo o pé: vocês veem, ele eleva levemente o pé, o que dá, desta sombra a essa outra, a grande diagonal que está reproduzida aqui em tom claro pelo estojo do pífaro; iluminação, portanto, inteiramente perpendicular, iluminação que é iluminação real da tela, se a tela em sua materialidade [p.37] estivesse exposta a uma janela aberta, em frente a uma janela aberta.

Enquanto que, tradicionalmente, era um hábito na pintura representar no interior do quadro uma janela pela qual uma iluminação fictícia varria as personagens e lhes dava seu relevo, aqui é preciso admitir uma tela, um retângulo, uma superfície que está ela própria posicionada em frente a uma janela, uma janela que a ilumina absolutamente em cheio. Essa técnica radical da supressão de uma iluminação interior e de sua substituição por uma iluminação real exterior e frontal, Manet não a havia evidentemente realizado, colocado em prática desde o início; e, em um de seus mais célebres quadros, vocês verão que ele havia utilizado, de modo concomitante, duas técnicas de iluminação.

***Le Déjeuner sur l'herbe*¹⁰³**

Por favor, gostariam de passar ao quadro seguinte? É o famoso *Déjeuner sur l'herbe*. Esse *Déjeuner sur l'herbe*, eu não pretendo de modo algum analisá-lo inteiramente. Há evidentemente muitas coisas a dizer a seu respeito. Eu gostaria simplesmente de falar da iluminação. De fato, nesse quadro há dois sistemas de

¹⁰³ Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, óleo sobre tela, 208 x 264 cm, Paris, musée d'Orsay.

iluminação que estão justapostos e que estão justapostos em profundidade. Vocês verão que, na verdade, na segunda parte do quadro, se se admitir que essa linha aí, da relva, divide o quadro em dois, há uma iluminação que é tradicional, com uma fonte de luz que vem de cima, à esquerda, que varre a cena, que ilumina essa grande pradaria ao fundo, que vem atingir as costas da mulher, que modela aqui seu rosto, parcialmente mergulhado na sombra; e essa iluminação vem morrer aqui sobre dois arbustos claros (não a vemos muito bem porque a reprodução não é muito boa), dois arbustos claros e um pouco flamejantes, que são em certa medida os pontos de chegada dessa iluminação lateral e triangular ali e aqui. Há, portanto, um triângulo luminoso que varre o corpo da mulher e modela seu rosto: iluminação tradicional, iluminação clássica que dá relevo e que é constituída por uma luz interior.

Agora, considerando-se as personagens da frente, o que as caracteriza é o fato de que são iluminadas por uma [p.38] luz totalmente diferente, e que não tem nada a ver com a precedente, que morre e para sobre aqueles dois arbustos. Há uma iluminação que é frontal e perpendicular, que vem atingir, vocês veem, a mulher e seu corpo inteiramente nu, que vem atingi-la totalmente de frente: vocês notam que não há absolutamente nenhum relevo, nenhum molde. É uma espécie de esmalte o corpo da mulher, de pintura à japonesa. A iluminação não pode vir senão brutalmente e de frente. É essa iluminação que igualmente atinge o rosto do homem, que igualmente atinge seu perfil absolutamente de modo chapado, sem relevo, sem moldar, e os dois corpos sombrios, os dois paletós escuros desses dois homens, são os pontos de incidência e sustentação dessa iluminação frontal, assim como os dois arbustos aqui eram os pontos de incidência e de brilho da iluminação interior. Uma iluminação exterior bloqueada pelo corpo

dos dois homens e uma iluminação interior duplicada pelos dois arbustos.

Esses dois sistemas de representação, ou melhor, esses dois sistemas de manifestação da luz no interior do quadro, estão aqui justapostos nessa tela mesma, estão em uma justaposição que dá a esse quadro seu caráter em alguma medida discordante, sua heterogeneidade interior; heterogeneidade interior que Manet tentou, em certa medida, reduzir, ou talvez ainda sublinhar, não sei, por essa mão que está aqui, essa mão clara que está no meio do quadro; por sinal, vocês se lembram de duas mãos que eu lhes mostrei há pouco em *La Serre*, e que eram a reprodução, através dos dedos, dos próprios eixos do quadro, pois aqui, há essa mão com dois de seus dedos, um que aponta nessa direção; ou, essa direção, é precisamente a direção da luz interior, dessa luz que vem de cima e que vem de fora. E, ao contrário, o dedo está dobrado, dobrado para o exterior, no eixo do quadro, e ele indica a origem da luz que aí atinge; de modo que aqui, nesse jogo da mão, ainda há os eixos fundamentais do quadro e o princípio a um só tempo de ligação e de heterogeneidade deste *Déjeuner sur l'herbe*.

***Olympia*¹⁰⁴**

Gostariam agora de chegar a este, sobre o qual eu serei breve. Eu não lhes falarei muito desse [p.39] quadro simplesmente porque eu não sou capaz e porque é muito difícil; eu gostaria simplesmente de lhes falar do ponto de vista da iluminação; ou, se quiserem, eu vou lhes falar do ponto de vista da relação que pode haver entre o escândalo que essa tela provocou e um certo número de

¹⁰⁴ Édouard Manet, *Olympia*, 1863, óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm, Paris, musée d'Orsay.

suas características puramente pictóricas, e, creio, essencialmente a luz.

Essa *Olympia*, vocês sabem, causou escândalo quando ela foi exposta no Salão de 1865; ela causou tal escândalo que foi necessário retirá-la. Houve burgueses que, visitando o Salão, quiseram furá-la com seus guarda-chuvas, tanto eles a consideravam indecente. Ora, a representação da nudez feminina na pintura ocidental é uma tradição que remonta ao século XVI e viram-se muitas outras antes da *Olympia*, viram-se, por sinal, muitas outras no próprio Salão em que essa *Olympia* provocou escândalo. O que havia então de escandaloso nesse quadro que fez com que ele não pudesse ser suportado?

Os historiadores da arte dizem, e é evidente que eles têm profundamente razão, que o escândalo moral não era senão uma maneira desastrada de formular algo que se tratava de um escândalo estético: não se suportava essa estética, essas superfícies uniformes, essa grande pintura à japonesa, não se suportava a própria baixeza dessa mulher, que é baixa e que é feita para ser baixa; tudo isso é absolutamente verdade. Eu me pergunto se não há, de uma maneira um pouco mais precisa, uma outra razão para o escândalo e que está ligada à iluminação.

Com efeito (infelizmente eu me esqueci de trazê-la), é preciso comparar essa tela àquela que lhe serve, até certo ponto, de modelo e de anti-modelo; vocês sabem que essa *Vênus*, enfim, essa *Olympia* de Manet, é o duplo, a reprodução, diríamos, em todo caso, uma variação sobre o tema das *Vênus* nuas, das *Vênus* deitadas e, em particular, da *Vênus* de Ticiano. Ora, na *Vênus* de Ticiano, há uma mulher, uma mulher nua que está deitada mais ou menos nessa posição, há em torno dela lençóis como aqui, uma

fonte luminosa que está em cima, à esquerda, e que vem iluminá-la docemente, que lhe ilumina, se tenho boa memória, o rosto, em todo caso certamente o seio e a perna, e que está aí como uma espécie de camada dourada que vem acariciar seu corpo, e que é, em certa medida, o princípio da visibilidade do corpo. Se o corpo da Vênus de Ticiano, se a Vênus de Ticiano, é visível, se ela se dá ao olhar, é porque há essa espécie de fonte luminosa, discreta, lateral e dourada que a surpreende, [p.40] que a surpreende de certo modo apesar dela e apesar de nós. Há essa mulher nua que está aí, não pensa em nada, não vê nada, há essa luz que, indiscretamente, vem atingi-la ou acariciá-la, e nós, espectadores, que surpreendemos o jogo entre essa luz e essa nudez.

Ora, aqui vocês veem que se *Olympia* de Manet é visível, é porque uma luz vem atingi-la. Essa luz, de modo algum é uma doce e discreta luz lateral, é uma luz muito violenta que a atinge aí, em cheio. Uma luz que vem de frente, uma luz que vem do espaço que se encontra à frente da tela, ou seja, a luz, a fonte luminosa que está indicada, que está pressuposta pela própria iluminação da mulher, essa fonte luminosa, onde ela está, senão precisamente aí onde nós estamos? Ou seja, não há três elementos: a nudez, a iluminação e nós, que surpreendemos o jogo da nudez e da iluminação, há, ao invés, a nudez e nós que estamos no próprio lugar da iluminação, há a nudez e a iluminação que está no mesmo lugar onde nós estamos, ou seja, é nosso olhar que, abrindo-se para a nudez da *Olympia*, ilumina-a. Somos nós que a tornamos visível; nosso olhar sobre a *Olympia* é "lampadóforo", é ele que porta a luz; nós somos responsáveis pela visibilidade e nudez da *Olympia*. Ela não está nua senão por nós, pois somos nós que a deixamos nua e nós a deixamos nua porque, olhando-a, nós a iluminamos, pois, de toda forma, nosso olhar e a iluminação não

são senão a mesma coisa. Olhar um quadro e iluminá-lo são uma única e mesma coisa em uma tela como esta e esse é o motivo pelo qual nós estamos - como todo espectador - necessariamente implicados nessa nudez, e nós somos, até certo ponto, por ela responsáveis; e vocês veem como uma transformação estética pode, em um caso como este, provocar o escândalo moral.

Le Balcon¹⁰⁵

Aí está o que eu gostaria de lhes dizer sobre esse jogo da iluminação em Manet, e agora, aquilo que eu lhes disse sobre o espaço e a iluminação ao mesmo tempo, eu gostaria de sintetizar em um quadro que será o penúltimo desses de que eu falarei, *Le Balcon*.

[p.41] Poderiam passar à tela seguinte? Aqui, nesta tela, penso que se tem a combinação de tudo aquilo que eu lhes disse até o momento. Infelizmente, aqui a reprodução também é bastante ruim. Será preciso que vocês suponham o quadro um pouco maior; o fotógrafo, de uma maneira verdadeiramente estúpida, cortou o quadro. Aqui há portas-balcão que são verdes, de um verde muito mais estridente, por sinal, do que vocês veem aí, e portas-balcão, persianas mais exatamente, com linhas horizontais bastante numerosas que dão bordas ao quadro. Há, portanto, vocês veem, um quadro que é manifestamente arquitetado por linhas verticais e horizontais. A própria janela duplica exatamente a tela e reproduz suas verticais e suas horizontais. A varanda que está à frente da janela, ou antes as grades que estão à frente da janela, reproduz ainda as verticais e as horizontais, as diagonais feitas apenas para lhes servir de apoio e melhor

¹⁰⁵ Édouard Manet, *Le Balcon*, 1868-1869, óleo sobre tela, 169 x 125 cm, Paris, musée d'Orsay.

manifestar esses grandes eixos. Se vocês acrescentarem a isso essas persianas que vocês não veem, vocês verão que todo o quadro está enquadrado por essas verticais e essas horizontais. Longe de ter pretendido fazer esquecer o retângulo sobre o qual pintava, Manet não faz senão reproduzi-lo, insistir sobre ele, duplicá-lo, multiplicá-lo no próprio interior de seu quadro.

Além disso, vocês veem que todo o quadro está em preto e branco, tendo como única cor, fora o preto e o branco, como cor fundamental, o verde. Ora, é a própria inversão da receita que era aquela do *quattrocento*, em que os grandes elementos arquiteturais deviam estar mergulhados na sombra, representados simplesmente na sombra, com as personagens que portavam cores, esses grandes vestidos azuis, vermelhos, verdes etc., como vocês veem nas personagens dos quadros dessa época; portanto, os elementos arquiteturais estão em claro e escuro, em preto e branco, e as personagens são tradicionalmente coloridas. Aqui, vocês têm totalmente o contrário, as personagens estão em preto e branco e os elementos arquiteturais, ao invés de estarem imersos na penumbra, estão, ao contrário, exaltados e destacados, de certo modo, pelo verde gritante da tela. É isso quanto à vertical e à horizontal.

Naquilo que concerne à profundidade, nisso o jogo de Manet é ainda particularmente vicioso e maldoso, porque o quadro abre bem, através de uma janela, para uma profundidade; mas vocês veem que essa profundidade, também está aqui totalmente encoberta, como há pouco na *La Gare Saint-Lazare* a paisagem estava encoberta pela fumaça do trem; aqui há uma janela que se abre para algo que é inteiramente [p.42] obscuro, inteiramente negro: distingue-se com dificuldade um vago reflexo de um objeto metálico, uma espécie de chaleira que é segurada por um garoto, mas quase não é

visível. E todo esse grande espaço oco, esse grande espaço vazio que normalmente deveria abrir para uma profundidade, é tornado absolutamente invisível, e é tornado absolutamente invisível por quê? Bem, simplesmente porque toda a luz está no exterior do quadro.

Ao invés de penetrar no quadro, a luz está fora, e ela está fora, pois, precisamente, estamos sobre uma varanda; é preciso supor o sol do meio-dia que vem atingir a varanda em cheio, atinge as personagens aqui, a ponto de destruir as sombras, e vocês veem essas grandes camadas brancas de vestidos nos quais não se desenha absolutamente nenhuma sombra, simplesmente, com dificuldade, alguns reflexos mais cintilantes; nenhuma sombra conseqüentemente, e depois toda a sombra está atrás, porque, pelo efeito de contraluz, certamente, não se pode ver o que há no cômodo; e, ao invés de se ter um quadro claro-escuro, ao invés de se ter um quadro em que a sombra e a luz se misturam, tem-se um curioso quadro em que toda a luz está de um lado, toda a sombra de outro, toda a luz está à frente¹⁰⁶ do quadro, e toda a sombra está do outro lado do quadro, como se a própria verticalidade da tela separasse um mundo de sombra, que está atrás, e um mundo de luz, que está à frente.

E, no limite dessa sombra que está atrás e dessa luz que está à frente, há essas três personagens que estão, em certa medida, suspensas, que não se apoiam em quase nada; a melhor prova de que elas não se apoiam sobre nada é que, olhem para o pequeno pé da irmã de Berthe Morisot que está aqui, esse pequeno pé que pende desse modo, como se ele não tivesse nada sobre o que repousar: é

¹⁰⁶ A versão da conferência editada pela Sociedade Francesa de Estética em abril de 2001 trazia, a partir daí, com algumas correções, o texto dos *Cahiers du Tunisie*. A transcrição que consta nessa nova versão foi realizada com o fim da gravação, encontrado depois; é, portanto, ela que deve ser referência. [M. S.]

como em *Donation du manteau* de Giotto, as personagens não se apoiam verdadeiramente. As três personagens estão suspensas entre a escuridão e a luz, entre o interior e o exterior, entre o cômodo e a plena luz. Elas estão aí: duas brancas, uma negra, como três notas musicais, elas estão aí suspensas no limite da luz e da escuridão, elas saem da sombra para chegar à luz; vejam o lado um pouco ressurreição de *Lazare* desse quadro, no limite da luz e da escuridão, [p.43] da vida e da morte. E Magritte, o pintor surrealista, vocês sabem, fez uma variação desse quadro em que representou os mesmos elementos, mas, ao invés de três personagens, ele representou três caixões¹⁰⁷. É bem esse limite da vida e da morte, da luz e da escuridão, que está aí manifestado por essas três personagens; essas três personagens de que se pode dizer, de resto, que também elas olham para algo, olham com intensidade, mas na direção de algo que nós não vemos.

E aí a visibilidade é ainda como destacada pelo fato de que essas três personagens olham para três direções diferentes, todas absorvidas por um espetáculo intenso que, evidentemente, nós não podemos conhecer, um porque está à frente da tela, o outro porque está à direita da tela, o terceiro porque está à esquerda da tela. E, de todo modo, nós não vemos nada senão olhares, não um lugar, mas um gesto, e sempre um gesto de mãos, as mãos dobradas, as mãos que se desdobram, as mãos totalmente desdobradas; as luvas que são postas, as luvas que se está colocando, e as mãos sem luvas, e é esse mesmo gesto giratório que é, no fundo, o gesto que fazem as três personagens: é simplesmente esse círculo de mãos que unifica novamente aí, como há pouco em *La Serre* e como há pouco em *Déjeuner sur l'herbe*, esses elementos

¹⁰⁷ O quadro de Magritte de 1950, que pertence ao museu de *Gand*, fora exposto um período, na primavera de 2000, no *musée d'Orsay*, ao lado do quadro de Manet. A correspondência de Foucault com Magritte está reproduzida em *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973. As conferências de Foucault sobre Manet foram escritas depois da morte de Magritte, em 15 de abril de 1967. [M. S.]

divergentes de um quadro que não é outra coisa senão a manifestação da própria invisibilidade.

O lugar do espectador

Un bar aux Folies-Bergère¹⁰⁸

Pois bem, agora, se quiserem passar ao último quadro, aí eu encerrarei. Trata-se aqui do terceiro elemento de que eu gostaria de lhes falar, não mais o espaço, não mais a luz, mas o próprio lugar do espectador. [p.44] É o último dos grandes quadros de Manet, é *Un bar aux Folies-Bergère*, que está atualmente em Londres.

Quadro de que evidentemente eu não preciso lhes assinalar a estranheza. A estranheza não é tão estranha, pois é um quadro, finalmente, cujos elementos são muito conhecidos: a presença de uma personagem central de que se faz o retrato, em alguma medida, por ele mesmo, e depois, atrás dessa personagem, um espelho que nos reenvia a própria imagem dessa personagem: é algo que é bastante clássico na pintura, por exemplo, no *Portrait de la comtesse d'Haussonville*, por Ingres, é exatamente esse modelo: há uma mulher, atrás da mulher um espelho, e vocês veem no espelho as costas da mulher.

Entretanto, o quadro de Manet, em relação a essa tradição ou a esse hábito pictórico, é de todo modo bastante diferente, e as diferenças se pode rapidamente assinalar. A principal é que, vocês veem, o espelho ocupa praticamente todo o fundo do quadro.

¹⁰⁸ Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1881-1882, óleo sobre tela, 96 x 130 cm, Londres, Courtauld Institute Galleries. Um esboço de 1881 se encontra em Amsterdam. O quadro analisado é a versão do Courtauld Institute de Londres e não o esboço de 1881. [M.S.]

A borda do espelho é essa faixa dourada que está aqui, de modo que Manet fecha o espaço com um tipo de superfície plana, como que com uma parede; e é a mesma técnica de *L'Exécution de Maximilien* ou *Le Bal à l'Opéra*: atrás das personagens, imediatamente atrás delas, eleva-se uma parede, mas de uma maneira bem viciosa, Manet, nessa parede e pelo fato de que era um espelho, representou aquilo que está diante da tela, de modo que não se vê, não há verdadeiramente profundidade. É a dupla negação da profundidade, pois não apenas não se vê o que há atrás da mulher, já que ela está bem à frente do espelho, mas não se vê atrás da mulher senão o que está à frente. É o primeiro ponto que é preciso destacar sobre o quadro.

Vocês igualmente veem que a iluminação é uma iluminação inteiramente frontal que vem atingir a mulher em cheio aqui. Aí de novo Manet simplesmente reduplicou, em alguma medida, com maldade e com astúcia, representando a iluminação frontal no interior do quadro pela reprodução desses dois lampadários; mas essa reprodução, ela é evidentemente a reprodução em espelho, portanto, as fontes luminosas se dão ao luxo de serem representadas no quadro, ainda que necessariamente elas provenham na realidade de fora do quadro, do espaço à frente. Logo, há aí a reprodução e a representação de fontes luminosas, no entanto, com a iluminação que vem atingir realmente a mulher do exterior.

[p.45] Mas, sem dúvida, são esses ainda aspectos relativamente singulares e parciais do quadro. Muito mais importante, por certo, é a maneira pela qual as personagens, os elementos sobretudo, são representados no espelho. Em princípio, tudo isso é um espelho, logo tudo o que deve se encontrar à frente do espelho é reproduzido no interior do espelho; deve-se, portanto, encontrar os mesmos elementos aqui e lá. Com efeito, se vocês

buscarem contar e encontrar as mesmas garrafas aqui e lá, vocês não conseguirão, pois, na verdade, há uma distorção entre aquilo que está representado no espelho e aquilo que aí deveria estar refletido.

Mas, evidentemente, a grande distorção está no reflexo da mulher que está aqui, pois o reflexo dessa personagem deve ser obrigatoriamente visto aqui. Ora, não é necessário que vocês tenham muitas noções de ótica para se darem conta - sente-se isso no próprio mal-estar de olhar o quadro - de que para ver o reflexo de uma mulher que estaria aqui posicionada, para vê-lo aqui, seria preciso que o espectador e o pintor se encontrassem, se quisessem, mais ou mesmo aqui onde eu aponto meu bastão, ou seja, totalmente na lateral; e, nesse momento, a mulher aqui posicionada teria seu reflexo, enfim, seu reflexo seria visto aqui na extrema direita. Para que o reflexo da mulher seja deslocado para a direita, é preciso que o espectador ou o pintor estejam eles também deslocados para a direita. Certo? Ora, é bem evidente que o pintor não pode estar deslocado para a direita, pois ele vê a jovem não de perfil, mas de frente. Para poder pintar o corpo da mulher nessa posição aí, é preciso que ele esteja exatamente de frente; mas, para pintar o reflexo da mulher aqui sobre a extrema direita, é preciso que ele esteja aí. O pintor ocupa, portanto - e o espectador é convidado após ele a ocupar -, sucessivamente ou, sobretudo, simultaneamente dois lugares incompatíveis: um aqui e outro lá.

Há, no entanto, uma solução que poderia permitir arranjar as coisas: há uma situação em que se pode estar à frente da mulher, absolutamente face a face com ela, e depois ver seu reflexo aqui: a condição é que o espelho seja oblíquo e se vá, no fundo à esquerda lá adiante, e se perca no longínquo. Ora, isso seria

certamente possível, pode-se supor, mas, como vocês veem aqui a borda do espelho bem paralela ao plano de mármore que está aqui e à borda do quadro, vocês não podem considerar que o espelho se projete em diagonal lá adiante e, conseqüentemente, é preciso admitir dois lugares ao pintor.

Mas é preciso ainda acrescentar outra coisa, que é que vocês [p.46] veem aqui o reflexo de uma personagem que está falando com a mulher; é preciso supor, portanto, nesse lugar que deve estar ocupado pelo pintor, alguém cujo reflexo está aqui. Ora, se houvesse em frente à mulher alguém lhe falando, e lhe falando de tão perto como se vê aqui, haveria necessariamente sobre o rosto da mulher, sobre seu pescoço branco, sobre o mármore igualmente, algo como uma sombra. Ora, não há nada: a iluminação vem em cheio, atinge sem obstáculo nem qualquer anteparo todo o corpo da mulher e o mármore que está aí; portanto, para que haja reflexo aqui, é preciso que haja alguém, e para que haja iluminação como aqui, é preciso que não haja ninguém. Portanto, à incompatibilidade centro e direita se soma a incompatibilidade presente ou ausente.

Vocês me dirão que isto talvez não seja ainda fundamental, que esse lugar, ao mesmo tempo vazio e ocupado, seja talvez precisamente o lugar do pintor; e quando Manet deixou assim o espaço vago à frente da mulher e depois representou aqui alguém que a olha, não seria seu próprio olhar, de que ele deixou o reflexo aqui e de que ele assinalou a ausência ali? A presença e a ausência do pintor, sua proximidade em relação a seu modelo, sua ausência, sua distância, enfim, tudo isso seria simbolizado por aquilo. Eu responderia: mas de modo algum; não porque, vocês veem aqui, o rosto da personagem, que podemos supor que seja o pintor, ainda que, por sinal, não se lhe pareça, esse rosto olha

de cima para a garçonete, ele tem uma visão de cima sobre ela e, conseqüentemente, sobre o bar, e se fosse o olhar do pintor aqui representado ou aqui refletido, seria preciso, se ele estivesse falando com a mulher aqui, que ele a visse não como nós a vemos, à mesma altura, seria necessário que ele a visse de cima, e nós veríamos então o bar em uma outra perspectiva. Vocês veem que, na realidade, o espectador e o pintor estão na mesma altura que a garçonete, talvez mesmo um pouco mais baixo, o que explica a distância bastante pequena que há entre a borda do mármore e a borda do espelho. A distância está bastante comprimida, pois há uma visão ascendente e de modo algum essa visão de cima que está indicada aqui.

Temos, portanto, três sistemas de incompatibilidade: o pintor deve estar aqui e deve estar lá; aí deve haver alguém e não deve haver ninguém; há um olhar descendente e há um olhar ascendente. Essa tripla impossibilidade em que estamos de saber onde é preciso que nos coloquemos para ver o espetáculo como nós o vemos, essa exclusão, se quiserem, de todo lugar estável e definido onde posicionar o espectador é evidentemente uma das propriedades fundamentais desse quadro, e explica [p.47] ao mesmo tempo o encantamento e o mal-estar que se experimenta olhando-o.

Ao passo que toda pintura clássica, por seu sistema de linhas, de perspectiva, de ponto de fuga etc, assinalava ao espectador e ao pintor um certo lugar preciso, fixo, imóvel, de onde o espetáculo era visto, de modo que olhando um quadro se via muito bem de onde ele era visto, se era de cima ou de baixo, enviesado ou de frente, aqui, ao contrário, em um quadro como esse, apesar da extrema proximidade da personagem, ainda que se tenha a impressão de que se tem aí tudo sob a mão, que se pode, em alguma medida, tocar, pois bem, apesar disso, ou talvez por causa disso, ou, em

todo caso, com isso, não é possível saber onde se encontrava o pintor para pintar o quadro como ele o fez, e onde nós deveríamos nos posicionar para ver um espetáculo como esse. E vocês veem que então, com essa última técnica, Manet faz agir a propriedade do quadro de não ser, de modo algum, um espaço de certa forma normativo, cuja representação nos fixa ou fixa ao espectador um ponto e um ponto único de onde olhar, o quadro aparece como um espaço à frente do qual e em relação ao qual podemos nos deslocar: espectador móvel à frente do quadro, luz real o atingindo em cheio, verticais e horizontais perpetuamente reduplicadas, supressão da profundidade, eis que a tela, naquilo que ela tem de real, de material, em alguma medida de físico, aparece e joga com todas suas propriedades, na representação¹⁰⁹.

Manet certamente não inventou a pintura não representativa, pois tudo em Manet é representativo, mas ele fez agir na representação os elementos materiais fundamentais da tela, ele estava inventando, se quiserem, o quadro-objeto, a pintura-objeto, e estava aí, sem dúvida, a condição fundamental para que um dia finalmente nós nos livremos da própria representação e que deixemos agir o espaço com suas propriedade puras e simples, suas propriedades materiais em si mesmas.

¹⁰⁹ Como nos sublinhou Daniel Defert, *Un bar aux Folies-Bergère* era para Foucault o inverso exato d'*As meninas* de Velásquez, que ele descreve tão minuciosamente sob o título "*Les suivantes*", em *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966, pp. 19-31. [M. S.]

LA PEINTURE DE MANET

par Michel Foucault

Je voudrais tout de même commencer par m'excuser, m'excuser d'abord parce que je suis un petit peu fatigué. Il se trouve que je me suis fait, pendant les deux ans où j'étais ici, suffisamment d'amis pour n'avoir plus beaucoup de minutes libres quand je me retrouve à Tunis, de sorte que la journée s'est passée en dialogues, discussions, questions, objections, réponses, etc., et me voici arrivé au terme de cette journée déjà à peu près épuisé. Alors je vous demanderai d'excuser les lapsus, les erreurs, l'avachissement peut-être de mon exposé.

Je voudrais aussi m'excuser de vous parler de Manet, parce que, bien sûr, je ne suis pas spécialiste de Manet; je ne suis pas spécialiste de peinture¹, c'est donc en profane que je vous parlerai de Manet. Et ce que je voudrais vous en dire, c'est en gros ceci: je n'ai pas du tout l'intention de vous parler en général de Manet, je ne vous présenterai, je crois, qu'une dizaine ou une douzaine de toiles de ce peintre, que j'essaierai sinon d'analyser, du moins d'expliquer en certains de leurs points. Je ne vous parlerai pas en général de Manet, je ne vous parlerai même pas des aspects sans doute les plus importants et les mieux connus de la peinture de Manet.

Manet figure toujours, dans l'histoire de l'art, dans l'histoire de la peinture du XIX^e siècle, comme celui, bien sûr, qui a modifié les techniques et les modes de représentation picturale, de manière telle qu'il a rendu possible ce mouvement de l'impressionnisme qui a occupé le devant de la scène de

1. Michel Foucault avait donné à Tunis, en 1968, un cours public sur la peinture italienne du *quattrocento*, à laquelle il fait plusieurs fois référence dans cette conférence. Le cours avait été suivi par un public nombreux, dont plusieurs personnalités. [M.S.]

l'histoire de l'art pendant presque toute la seconde moitié du XIX^e siècle.

Il est vrai que Manet est bien, en effet, le précurseur de l'impressionnisme, c'est bien lui qui a rendu possible l'impressionnisme; mais ce n'est pas à cet aspect-là que je voudrais faire allusion: il me semble en effet que Manet a fait autre chose, qu'il a fait peut-être même bien plus, que de rendre possible l'impressionnisme. Il me semble que, par-delà même l'impressionnisme, ce que Manet a rendu possible, c'est toute la peinture d'après l'impressionnisme, c'est toute la peinture du XX^e siècle, c'est la peinture à l'intérieur de laquelle encore, actuellement, se développe l'art contemporain. Cette rupture profonde ou cette rupture en profondeur que Manet a opérée, elle est sans doute un peu plus difficile à situer que l'ensemble des modifications qui ont rendu possible l'impressionnisme.

Ce qui a rendu dans la peinture de Manet l'impressionnisme possible, vous le savez, ce sont ces choses relativement connues: nouvelles techniques de la couleur, utilisation de couleurs sinon tout à fait pures, du moins relativement pures, utilisation de certaines formes d'éclairage et de luminosité qui n'étaient point connues dans la peinture précédente, etc. En revanche les modifications qui ont rendu possible, au-delà de l'impressionnisme, en quelque sorte par-dessus l'impressionnisme, la peinture qui allait venir après, ces modifications-là sont, je crois, plus difficiles à reconnaître et à situer.

Je crois que ces modifications, on peut tout de même les résumer et les caractériser d'un mot: Manet en effet est celui qui pour la première fois, me semble-t-il, dans l'art occidental, au moins depuis la Renaissance, au moins depuis le *quattrocento*, s'est permis d'utiliser et de faire jouer, en quelque sorte, à l'intérieur même de ses tableaux, à l'intérieur même de ce qu'ils représentaient, les propriétés matérielles de l'espace sur lequel il peignait.

Voici plus clairement ce que je veux dire: depuis le XV^e siècle, depuis le *quattrocento*, c'était une tradition dans la peinture occidentale d'essayer de faire oublier, d'essayer de masquer et d'esquiver le fait que la peinture était déposée ou inscrite sur un certain fragment d'espace qui pouvait être ou un mur, dans le cas de la fresque, ou un panneau de bois, ou encore une toile ou éventuellement même un morceau de papier; faire oublier, donc que la peinture reposait sur cette surface plus ou moins rectangulaire et à deux dimensions, et substi-

de du
er de
l'im-
vou-
a fait
se de
par-
pos-
c'est
rieur
tem-
fon-
s dif-
endu
ssion-
ative-
ation
ment
lumi-
pré-
endu
e par-
près,
econ-
e les
at est
l'art
epuis
er, en
l'inté-
maté-
siècle,
nture
er et
te sur
mur,
ncore
spier;
urface
absti-

tuer à cet espace matériel sur lequel la peinture reposait, un espace représenté qui niait, en quelque sorte, l'espace sur lequel on peignait; et c'est ainsi que cette peinture, depuis le *quattrocento*, a essayé de représenter les trois dimensions alors qu'elle reposait sur un plan à deux dimensions.

C'est une peinture qui non seulement représentait les trois dimensions, mais privilégiait, dans toute la mesure du possible, les grandes lignes obliques ou les spirales, pour masquer et nier le fait que la peinture était pourtant inscrite à l'intérieur d'un carré ou d'un rectangle de lignes droites se coupant à angles droits.

La peinture essayait également de représenter un éclairage intérieur à la toile ou encore un éclairage extérieur à la toile, venant du fond ou de droite ou de gauche, de manière à nier et à esquiver le fait que la peinture reposait sur une surface rectangulaire, éclairée réellement par un certain éclairage réel, variant d'ailleurs évidemment avec la place du tableau et variant avec l'éclairage du jour.

Il fallait nier aussi que le tableau était un morceau d'espace devant lequel le spectateur pouvait se déplacer, autour duquel le spectateur pouvait tourner, dont il pouvait, par conséquent, saisir un angle ou saisir éventuellement les deux faces, et c'est pourquoi, cette peinture, depuis le *quattrocento*, fixait une certaine place idéale, à partir de laquelle, et à partir de laquelle seulement, on pouvait et devait voir le tableau; de sorte que, si vous voulez, cette matérialité du tableau, cette surface rectangulaire, plane, éclairée réellement par une certaine lumière et autour de laquelle, ou devant laquelle, on pouvait se déplacer, tout cela était masqué et esquivé par ce qui était représenté dans le tableau lui-même; et le tableau représentait un espace profond, éclairé par un soleil latéral et qu'on voyait comme un spectacle, à partir d'une place idéale.

Voilà, si vous voulez, le jeu d'esquive, de cache, d'illusion ou d'élision que pratiquait la peinture représentative occidentale depuis le *quattrocento*.

Ce que Manet a fait (c'est en tout cas un des aspects, je crois, importants de la modification apportée par Manet à la peinture occidentale), c'est de faire resurgir, en quelque sorte, à l'intérieur même de ce qui était représenté dans le tableau, ces propriétés, ces qualités ou ces limitations matérielles de la toile que la peinture, que la tradition picturale, avait jusque-là eu pour mission en quelque sorte d'esquiver et de masquer.

La surface rectangulaire, les grands axes verticaux et horizontaux, l'éclairage réel de la toile, la possibilité pour le spectateur de la regarder dans un sens ou dans l'autre, tout cela est présent dans les tableaux de Manet, et redonné, restitué dans les tableaux de Manet. Et Manet réinvente (ou peut-être invente-t-il?) le tableau-objet, le tableau comme matérialité, le tableau comme chose colorée que vient éclairer une lumière extérieure et devant lequel, ou autour duquel, vient tourner le spectateur. Cette invention du tableau-objet, cette réinsertion de la matérialité de la toile dans ce qui est représenté, c'est cela je crois qui est au cœur de la grande modification apportée par Manet à la peinture et c'est en ce sens qu'on peut dire que Manet a bien bouleversé, au-delà de tout ce qui pouvait préparer l'impressionnisme, tout ce qui était fondamental dans la peinture occidentale, depuis le *quattrocento*.

Eh bien, c'est cela que je voudrais maintenant vous montrer un petit peu sur les faits, c'est-à-dire sur les tableaux eux-mêmes, et je prendrai une série de tableaux, une douzaine donc de toiles que j'essaierai d'analyser un peu avec vous; et si vous voulez, pour la commodité de l'exposé, je vous les grouperai en trois rubriques: premièrement, la manière dont Manet a traité de l'espace même de la toile, comment il a fait jouer les propriétés matérielles de la toile, la superficie, la hauteur, la largeur, de quelle manière il a fait jouer ces propriétés spatiales de la toile dans ce qu'il représentait sur cette toile. Ça sera le premier ensemble de tableaux que j'étudierai; ensuite, dans un second ensemble, j'essaierai de vous montrer comment Manet a traité du problème de l'éclairage, comment dans ses tableaux il a utilisé, non pas une lumière représentée qui éclairerait de l'intérieur le tableau, mais comment il a utilisé la lumière extérieure réelle. Et troisièmement, comment il a fait jouer aussi la place du spectateur par rapport au tableau; et pour ce troisième point, je n'étudierai pas un ensemble de toiles, mais une seule, qui résume d'ailleurs sans doute toute l'œuvre de Manet, qui est d'ailleurs sans doute toute l'œuvre de Manet, qui est d'ailleurs sans doute toute l'œuvre de Manet, c'est *Un bar aux Folies-Bergère*.

L'espace de la toile

Eh bien donc, si vous voulez, premier ensemble de problèmes et premier ensemble de toiles : de quelle manière est-ce que Manet a représenté l'espace ?

Alors là, maintenant, nous allons passer aux projections, il faudrait donc éteindre.

[*Michel Foucault profite de l'interruption pour tomber veste et cravate et inviter ses auditeurs à se mettre à l'aise.*]

La Musique aux Tuileries²

Alors, vous avez là une des premières toiles peintes par Manet, toile encore très classique; vous savez que Manet avait suivi une formation tout à fait classique : il avait travaillé dans les ateliers conformistes de l'époque, relativement conformistes, il avait travaillé chez Couture et c'est toute la grande tradition picturale qu'il a maîtrisée et qu'il possède; et dans cette toile-là (c'est une toile qui date de 1861-62), on peut dire que Manet utilise encore toutes les traditions qu'il a pu apprendre dans les ateliers où il avait fait ses études.

Il faut simplement tout de même signaler déjà un certain nombre de choses : vous voyez le privilège que Manet accorde à ces grandes lignes verticales qui sont représentées ici par les arbres. Et vous voyez que la toile de Manet s'organise en fait selon, au fond, deux grands axes, un axe horizontal qui est signalé par la dernière ligne de têtes des personnages et puis les grands axes verticaux qui sont indiqués ici avec, comme pour les redoubler ou comme pour les pointer plutôt, ce petit triangle de lumière par lequel se déverse toute la lumière qui va éclairer le devant de la scène. Cette scène, le spectateur ou le peintre la voit très légèrement en vue plongeante, de telle manière qu'on peut voir un peu ce qui se passe derrière; mais on ne le voit pas très bien : il n'y a pas beaucoup de profondeur, les personnages de devant mas-

2. Édouard Manet, *La Musique aux Tuileries*, huile sur toile, 76 × 118 cm, Londres, National Gallery. Foucault n'avait pas nommé ce premier tableau devant l'assistance. Les titres des tableaux (que nous notons en italique) ont été indiqués par Rachida Triki dans le texte des *Cahiers de Tunisie*. Quelques compléments d'information nous ont été donnés par Daniel Defert. [M.S.]

quent d'une façon presque complète ce qui se passe derrière, d'où cet effet de frise. Les personnages forment une sorte de frise plate ici, et la verticalité prolonge cet effet de frise avec une profondeur relativement raccourcie.

Le Bal masqué à l'Opéra³

Eh bien maintenant, dix ans plus tard, Manet va peindre un tableau qui est en un sens le même et qui est comme une autre version de ce même tableau, c'est « Un soir à l'Opéra », pardon, *Le Bal à l'Opéra*. En un sens, c'est le même tableau, vous voyez : même type de personnages, hommes en habit avec des hauts-de-forme, quelques personnages féminins avec des robes claires, mais vous voyez que, déjà, tout l'équilibre spatial s'est modifié.

L'espace a été obturé, fermé par-derrière ; la profondeur dont je vous disais qu'elle n'était pas très marquée dans le tableau précédent mais qui existait cependant, cette profondeur, elle est maintenant fermée, elle est fermée par un mur épais ; et comme pour bien signaler qu'il y a un mur et qu'il n'y a rien à voir derrière, vous remarquez les deux piliers verticaux et cette énorme barre verticale qui est ici et qui encadre le tableau, qui redouble en quelque sorte à l'intérieur du tableau la verticale et l'horizontale de la toile. Ce grand rectangle de la toile, vous le trouvez répété à l'intérieur et il ferme le fond du tableau, empêchant, par conséquent, l'effet de profondeur.

Non seulement l'effet de profondeur est effacé mais la distance qu'il y a entre le bord du tableau et ce fond est relativement courte de sorte que tous les personnages se trouvent projetés en avant ; loin qu'il y ait profondeur, vous avez au contraire une sorte de phénomène de relief ; les personnages, ici, avancent et le noir des costumes ici, de la robe également, le noir bloque absolument tout ce que des couleurs claires auraient pu, en quelque sorte, ouvrir en fait d'espace. L'espace est fermé dans le fond par le mur et voilà qu'il est fermé devant par ces robes et ces costumes. Vous n'avez pas véritablement d'espace, vous n'avez que des sortes de paquets, de paquets de volumes et de surfaces qui sont là projetés en avant, aux yeux du spectateur.

La seule ouverture réelle ou plutôt la seule ouverture qui

3. Édouard Manet, *Le Bal masqué à l'Opéra*, 1873-1874, huile sur toile, 60 x 73 cm, Washington DC, National Gallery of Art.

rière,
te de
avec

ndre
e une
éra »,
leau,
habit
avec
libre

deur
ns le
ofon-
mur
qu'il
iliers
t qui
inté-
e. Ce
inté-
onsé-

dis-
elati-
vent
z au
ages,
gale-
eurs
pace.
il est
pas
uets,
es en

qui

73 cm,

soit représentée dans le tableau, c'est cette très curieuse ouverture qui est ici, tout à fait en haut du tableau, et qui n'ouvre pas sur une profondeur véritable, qui n'ouvre pas sur quelque chose comme le ciel ou la lumière. Souvenez-vous, dans le tableau précédent, vous aviez, là, un petit triangle de lumière, un petit triangle qui ouvrait sur le ciel et par où se répandait la lumière; ici, par une sorte d'ironie, l'ouverture n'ouvre que sur quoi? Eh bien, voyez-vous, sur des pieds, sur des pieds, des pantalons, etc. C'est-à-dire le recommencement même de cela; comme si le tableau recommençait ici, comme si c'était la même scène et ceci indéfiniment: un effet par conséquent de tapisserie, un effet de mur, un effet de papier peint que vous voyez se prolonger tout le long, avec l'ironie des deux petits pieds qui pendent ici et qui indiquent le caractère fantasmatique de cet espace qui n'est pas l'espace réel de la perception, qui n'est pas l'espace réel de l'ouverture, mais qui est le jeu de ces surfaces et de ces couleurs répandues et répétées indéfiniment du haut en bas de la toile.

Les propriétés spatiales de ce rectangle de toile sont ainsi représentées, manifestées, exaltées par ce qui est représenté dans la toile elle-même, et vous voyez comment Manet, par rapport à la toile précédente, qui traitait au fond un peu du même sujet, a entièrement refermé l'espace, mais comment, maintenant, ce sont les propriétés matérielles de la toile qui sont représentées dans le tableau lui-même.

L'Exécution de Maximilien⁴

Est-ce que vous voudriez passer au tableau suivant, qui est *L'Exécution de Maximilien*? Tableau qui date de 1867, évidemment, et où vous retrouvez, vous le voyez, la plupart des caractéristiques que je signalais tout à l'heure à propos du *Bal à l'Opéra*; ceci est un tableau antérieur, mais vous y voyez déjà les mêmes procédés, c'est-à-dire fermeture violente marquée et appuyée de l'espace par la présence d'un grand mur, un grand mur qui n'est que le redoublement de la toile elle-même; de sorte que, voyez-vous, tous les personnages sont placés sur une étroite bande de terre ici, de sorte que l'on a comme une marche d'escalier, un effet de marche

4. Édouard Manet, *L'Exécution de Maximilien*, 1868, huile sur toile, 252 x 305 cm, Mannheim, Kunsthalle. Foucault ne décrit pas le tableau de Boston, dit *L'Exécution de l'empereur Maximilien* (1867). [M.S.]

d'escalier, c'est-à-dire horizontale, verticale, et à nouveau, quelque chose comme une verticale, une horizontale qui s'ouvre là avec des petits personnages qui sont en train de regarder la scène. Vous voyez d'ailleurs qu'on a là presque le même effet que tout à l'heure dans la scène à l'Opéra, où vous aviez un mur qui était fermé et une scène qui recommençait là; eh bien là, vous avez, accrochée au-dessus du mur, à nouveau une petite scène qui redouble le tableau.

Or, si je vous ai montré cette toile, ce n'est pas simplement parce qu'elle redonne, ou elle donne à l'avance, ces éléments que l'on devait retrouver plus tard dans *Le Bal à l'Opéra*, c'est pour une raison supplémentaire: vous voyez que tous les personnages sont donc placés sur un même et étroit petit rectangle sur lequel ils ont les pieds placés (une sorte de marche d'escalier derrière laquelle vous avez une grande verticale). Ils sont tous resserrés, sur ce petit espace, ils sont tous très près les uns des autres, ils sont tellement près les uns des autres que, vous le voyez, les canons des fusils viennent toucher leur poitrine. J'aurais dû vous signaler d'ailleurs que ces horizontales-là et la position verticale des soldats ne font, là encore, que multiplier et répéter à l'intérieur du tableau les grands axes horizontaux et verticaux de la toile. En tout cas les soldats ici touchent du bout de leurs fusils ces personnages qui sont là. Il n'y a pas de distance entre le peloton d'exécution et les victimes du peloton d'exécution. Or, si vous regardez, vous voyez que ces personnages-là sont plus petits que ceux-là, alors que normalement, ils devraient être de la même taille, puisqu'ils sont très exactement sur le même plan et qu'ils disposent les uns et les autres de très peu d'espace pour se déployer; c'est-à-dire que Manet s'est servi de cette technique fort archaïque qui consistait à faire diminuer les personnages sans les répartir dans le plan (c'est la technique de la peinture avant le *quattrocento*), il utilise cette technique pour signifier ou symboliser une distance qui n'est pas réellement représentée.

Dans son tableau, dans l'espace qu'il se donne, dans ce tout petit rectangle où il a placé tous ses personnages, il est bien évident que Manet ne peut pas représenter la distance. La distance ne peut pas être donnée à la perception; on ne voit pas la distance. En revanche, la diminution des personnages indique à une sorte de reconnaissance purement intellectuelle et non perceptive qu'il devrait y avoir une distance entre ceux-ci et ceux-là, entre les victimes et le peloton d'exécution; et cette distance non perceptible, cette distance qui n'est pas donnée au regard, elle est simplement signalée

ouveau,
tale qui
train de
presque
péra, où
recom-
ssus du
eau.
plement
léments
l'Opéra,
ue tous
oit petit
orte de
grande
ace, ils
ent près
s fusils
signaler
cale des
à l'inté-
caux de
ie leurs
istance
n d'exé-
nnages-
ent, ils
s exac-
s et les
t-à-dire
que qui
épartir
le quat-
ymboli-
ce tout
est bien
nce. La
ne voit
nnages
ntellec-
istance
peloton
istance
signalée

par ce signe qui est celui de la diminution des personnages. Ainsi sont en train, vous le voyez, de se défaire, à l'intérieur même de ce petit rectangle que s'est donné Manet et où il place ses personnages, quelques-uns des principes fondamentaux de la perception picturale en Occident.

La perception picturale devait être comme la répétition, le redoublement, la reproduction de la perception de tous les jours. Ce qui devait être représenté, c'était un espace quasi réel où la distance pouvait être lue, appréciée, déchiffrée comme lorsque nous regardons nous-mêmes un paysage. Ici, nous entrons dans un espace pictural où la distance ne se donne plus à voir, où la profondeur n'est plus objet de perception et où la position spatiale et l'éloignement des personnages sont simplement donnés par des signes qui n'ont de sens et de fonction qu'à l'intérieur de la peinture (c'est-à-dire le rapport en quelque sorte arbitraire, en tout cas purement symbolique entre la taille de ces personnages et la taille de ceux-là).

Le Port de Bordeaux⁵

Est-ce que vous voudriez maintenant passer au tableau suivant, qui, lui, va jouer avec une autre propriété de la toile? Dans celles que je vous ai présentées tout à l'heure, *Le Bal à l'Opéra* ou *L'Exécution de Maximilien*, ce que Manet utilisait, ce qu'il faisait jouer dans sa représentation, c'était surtout le fait que la toile était verticale, qu'elle était une surface à deux dimensions, qu'elle n'avait pas de profondeur; et cette absence de profondeur, Manet en quelque sorte essayait de la représenter en diminuant au maximum l'épaisseur même de la scène qu'il représente. Ici, dans ce tableau, qui date de l'année 1872⁶, si j'ai bonne mémoire, ce qui joue, vous le voyez, c'est essentiellement les axes horizontaux et verticaux; ces axes horizontaux ou verticaux qui sont bien sûr la répétition à l'intérieur de la toile de ces axes horizontaux et verticaux qui encadrent la toile et qui forment le cadre même du tableau. Mais, vous le voyez, c'est également la reproduction en quelque sorte, dans le filigrane même de la peinture, de toutes les fibres horizontales et verticales qui constituent la toile elle-même, la toile dans ce qu'elle a de matériel.

5. Édouard Manet, *Le Port de Bordeaux*, 1871, huile sur toile, 66 x 100 cm, collection privée.

6. Michel Foucault commentait le plus souvent ses diapositives sans pouvoir lire ses notes. Le catalogue établi par Françoise Cachin date le tableau de 1870-1871. [M.S.]

C'est comme si le tissu de la toile était en train de commencer à apparaître et à manifester sa géométrie interne, et vous voyez cet entrecroisement de fils qui est comme l'esquisse représentée de la toile elle-même. Si d'ailleurs vous isolez cette partie, ce quart, ce sixième, je ne sais, de la toile, vous voyez que vous avez un jeu presque exclusif d'horizontales et de verticales, de lignes qui se coupent comme à angles droits, et ceux d'entre vous qui ont dans l'esprit le tableau de Mondrian sur l'arbre, enfin la série des variations que Mondrian a faites sur l'arbre, vous savez, pendant les années 1910-1914, vous y voyez la naissance même de la peinture abstraite. Mondrian a traité son arbre, son fameux arbre à partir duquel il a, en même temps que Kandinsky, découvert la peinture abstraite, un peu comme Manet a traité les bateaux⁷ du *Port de Bordeaux*. De son arbre, il a extrait finalement un certain jeu de lignes qui se recourent à angles droits et qui forment comme une trame, un damier, une trame de lignes droites horizontales et verticales. Eh bien, de la même façon, de cet enchevêtrement de bateaux, de toute cette activité du port, Manet est arrivé à extraire ceci, ce jeu de verticales et d'horizontales qui sont la représentation géométrique de la géométrie même de la toile dans ce qu'elle a de matériel. Ce jeu du tissu de la toile, vous allez le revoir alors, d'une manière à la fois amusante et pour l'époque absolument scandaleuse, dans le tableau suivant qui s'appelle *Argenteuil*.

Argenteuil⁸

Et si vous vouliez passer la toile suivante? Vous voyez l'axe vertical du mât, qui vient redoubler le bord du tableau, cette horizontale-là qui vient redoubler cette autre; et les deux grands axes sont donc représentés à l'intérieur de la toile, mais vous voyez que ce qui est représenté, c'est précisément des tissus, des tissus qui ont des lignes verticales et des lignes horizontales; et le caractère à la fois populaire, fruste, et des personnages, et de ce qui est représenté dans cette toile-là, n'est qu'un jeu pour Manet, le jeu qui consiste à représenter sur une toile les propriétés mêmes du tissu et l'entrecroisement et les recouvrements de la verticale et de l'horizontale.

7. L'audition donne « tableaux », nous pensons qu'il faut rétablir « bateaux ». [M.S.]

8. Édouard Manet, *Argenteuil*, 1874, huile sur toile, 149 × 115 cm, Tournai, musée des Beaux-Arts.

Dans la serre⁹

Vous voudriez passer la toile suivante, qui s'appelle *Dans la serre* et qui est tout de même une des plus importantes toiles de Manet pour comprendre la manière dont il joue... [Il semble qu'il y ait eu à ce moment quelques difficultés pour trouver la reproduction en question; par ailleurs quelques secondes d'enregistrement ont été perdues lors du retournement de la cassette] ... la verticale, l'horizontale et cet entrecroisement des lignes mêmes du tableau. Vous voyez combien l'espace, la profondeur du tableau est restreinte. Immédiatement derrière les personnages, vous avez cette tapisserie de plantes vertes qu'aucun regard ne peut percer et qui se déroule absolument comme une toile de fond, absolument comme un mur de papier qu'il y aurait là; aucune profondeur, aucun éclairage ne vient percer cette espèce de forêt de feuilles et de tiges qui peuplent la serre où se passe la scène.

Le personnage de la femme est ici entièrement projeté vers l'avant, les jambes elles-mêmes ne sont pas vues dans le tableau, elles débordent; les genoux de la femme débordent en quelque sorte du tableau dont elle est projetée en avant pour qu'il n'y ait pas de profondeur et le personnage qui est derrière elle bascule entièrement vers nous avec cet énorme visage que vous voyez, qui le montre en quelque sorte trop près de nous, presque trop près pour être vu, tant il a basculé en avant et si court se trouve l'espace dont il dispose lui-même. Fermeture donc de l'espace et bien sûr le jeu des verticales et des horizontales, tout le tableau barré par cette planche, ce dossier du banc, ligne du dossier qui se trouve répétée une première fois ici, qui se trouve répétée une seconde fois là, qui se trouve répétée une quatrième fois ici, ligne qui se trouve redoublée en blanc cette fois-ci par le parapluie de la femme; et pour les verticales maintenant alors, tout ce quadrillage-là, avec simplement cette petite diagonale très courte pour indiquer la profondeur. Tout le tableau est architecturé autour et à partir de ces verticales et de ces horizontales.

Et si vous ajoutez maintenant que les plis de la robe de la femme se trouvent être des plis verticaux ici, mais qu'ici vous avez tout ce mouvement d'éventail de la robe de la femme, qui fait que les premiers plis sont à l'horizontale

9. Édouard Manet, *Dans la serre*, 1879, huile sur toile, 115 x 150 cm, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.

comme ces quatre lignes fondamentales, mais que, en tournant, la robe finit par accéder presque à la verticale, vous voyez que ce jeu de plis qui va du parapluie jusqu'aux genoux de la femme reproduit en tournant le mouvement qui va de l'horizontale à la verticale; et c'est ce mouvement-là qui est reproduit ici. Ajoutez maintenant que vous avez une main qui pend et une main dans l'autre sens et vous avez au centre même du tableau, en tache claire, reproduisant les axes du tableau, les mêmes lignes verticales et horizontales que vous retrouvez en lignes sombres, constituant l'armature même du banc et l'architecture intérieure du tableau. Et là, vous avez donc tout le jeu qui consiste à supprimer, effacer, tasser l'espace dans le sens de la profondeur, exalter au contraire les lignes de la verticalité et de l'horizontalité.

Voilà ce que je voulais vous dire en ce qui concerne le jeu de la profondeur, de la verticale et de l'horizontale chez Manet, mais il existe encore une autre façon pour Manet de jouer avec les propriétés matérielles de la toile; car la toile, c'est bien, en effet, une surface, une surface qui a une horizontale et une verticale, mais c'est de plus une surface à deux faces, un *verso* et un *recto*. Et c'est ce jeu-là, du *verso* et du *recto*, que d'une manière beaucoup plus vicieuse et méchante encore, si vous voulez, Manet va faire jouer.

La Serveuse de bocks¹⁰

Et voici comment, si vous voulez passer le tableau suivant, qui est *La Serveuse de bocks*, on en a un assez curieux exemple. En effet, en quoi consiste ce tableau et qu'est-ce qu'il représente? Eh bien, en un sens, il ne représente rien, en ce sens qu'il ne donne rien à voir. En effet, vous avez presque en tout et pour tout, dans ce tableau, ce personnage de la serveuse, que vous voyez très proche du peintre, très proche du spectateur, très proche de nous, qui a le visage soudain tourné vers nous comme si brusquement devant elle un spectacle se produisait par lequel son regard était attiré; vous voyez qu'elle n'est pas en train de regarder ce qu'elle fait, c'est-à-dire de poser son bock, elle a l'œil attiré vers quelque chose que nous ne voyons pas, que nous ne connaissons pas, qui est là, en avant de la toile. Et d'autre part, la toile est composée d'un, deux, à la limite trois autres per-

10. Édouard Manet, *La Serveuse de bocks*, 1879, huile sur toile, 77,5 x 65 cm, Paris, musée d'Orsay.

en tour-
le, vous
squ'aux
nent qui
ement-là
vez une
avez au
sant les
zontales
l'arma-
tableau.
primer,
exalter
ntalité.
e le jeu
de chez
anet de
la toile,
ne hori-
rface à
u *verso*
euse et
er.

suivant,
curieux
u'est-ce
te rien,
us avez
sonnage
re, très
e visage
ant elle
s attiré;
qu'elle
ré vers
onnais-
part, la
es per-

cm, Paris,

sonnages, en tout cas certainement un et deux que nous ne voyons presque pas puisque de l'un d'entre eux nous ne voyons guère que le profil fuyant et puis de celui-là nous ne voyons que le chapeau. Or eux ils regardent, ils regardent eux aussi et ils regardent dans la direction exactement opposée. Qu'est-ce qu'ils voient? Eh bien nous n'en savons rien, nous n'en savons rien puisque le tableau est coupé de telle sorte que le spectacle qui est là, et par lequel ces regards-ci sont attirés, ce spectacle nous est, lui aussi, dérobé.

Songez maintenant à n'importe quelle peinture, si vous voulez, de type classique. Il arrive en effet très traditionnellement dans la peinture qu'un tableau représente des gens en train de regarder quelque chose. Par exemple, si vous prenez dans Masaccio le tableau du denier de saint Pierre¹¹, vous voyez des personnages qui sont en cercle et qui sont en train de regarder quelque chose; ce quelque chose, c'est un dialogue ou c'est plutôt l'échange d'une pièce d'argent entre saint Pierre et le passeur. Il y a donc un spectacle, mais ce spectacle que les personnages du tableau sont en train de regarder, nous le connaissons, nous le voyons, il est donné dans le tableau.

Or ici, nous avons deux personnages qui regardent; or premièrement ces deux personnages ne regardent pas la même chose, et deuxièmement le tableau ne nous dit pas ce que les personnages regardent. C'est un tableau où ne sont représentés que deux regards, deux regards dans deux directions opposées, deux regards dans les deux directions opposées du tableau *recto verso*, et aucun des deux spectacles qui sont actuellement suivis avec tant d'attention par les deux personnages, aucun de ces deux spectacles ne nous est donné; et pour bien souligner ceci, vous avez la curieuse ironie de ce petit morceau de main que vous voyez là et de ce petit morceau de robe.

C'est qu'en effet, dans une première version de ce tableau, Manet avait représenté ce qui était regardé par ces personnages-là; ce qui était représenté, c'est une chanteuse de cabaret, de café-concert en train, là, de passer, de chanter ou d'esquisser un pas de danse (c'est une version qui se trouve à Londres); et après cette version-là, cette seconde version¹² que je vous montre maintenant: eh bien Manet, dans cette

11. Il s'agit de la fresque de Masaccio *Le Paiement du tribut*. [M.S.]

12. Daniel Defert nous signale qu'il ne s'agit pas vraiment de deux versions, mais que Foucault fait référence au tableau de 1879 *Coin de café-concert* (huile sur toile, 98 x 79 cm, Londres, National Gallery), dont *La Serveuse de bocks* présente une autre approche. [M.S.]

seconde version, a coupé le spectacle de telle manière qu'il n'y ait en quelque sorte rien à voir, que le tableau, ça soit des regards tournés vers l'invisible, de sorte que la toile ne dit au fond que l'invisible, ne montre que l'invisible et ne fait qu'indiquer par la direction des regards opposés quelque chose qui est forcément invisible, puisque ceci est en avant de la toile et que ce qui est regardé par celui-là au contraire est en arrière de la toile. De part et d'autre de la toile, vous avez deux spectacles qui sont regardés par les deux personnages mais la toile au fond, au lieu de montrer ce qu'il y a à voir, le cache et le dérobe. La surface avec ses deux faces, *recto verso*, n'est pas un lieu où se manifeste une visibilité; c'est le lieu qui assure, au contraire, l'invisibilité de ce qui est regardé par les personnages qui sont dans le plan de la toile.

Le Chemin de fer¹³

Et ceci est clair dans ce tableau, plus net encore dans celui que vous allez voir maintenant et qui s'appelle *La Gare Saint-Lazare*¹⁴. Alors là, vous avez à nouveau le même truc; bien sûr vous voyez à nouveau toujours les mêmes verticales et les mêmes horizontales que nous retrouvons: ces verticales et ces horizontales qui définissent un certain plan du tableau, le plan en quelque sorte de la toile et puis vous avez deux personnages comme tout à l'heure dans *La Serveuse de bocks*, deux personnages que nous appelons tête-bêche, l'un regarde dans notre direction, l'autre regarde dans la même direction que nous. L'un tourne son visage vers nous, l'autre nous tourne au contraire le dos. Or ce que regarde la femme, et vous voyez qu'elle le regarde avec une espèce d'intensité assez grande, c'est un spectacle que nous ne pouvons pas voir puisqu'il est en avant de la toile; et ce que la petite fille est en train de regarder, eh bien nous ne pouvons pas le voir puisque Manet a déployé là le nuage d'un train qui est en train de passer, de telle manière que nous, nous n'avons rien à voir. Et pour voir ce qu'il y aurait à voir, il faudrait ou que nous regardions par-dessus l'épaule de la petite fille ou que nous fassions le tour du tableau et que nous regardions par-dessus l'épaule de la femme.

13. Édouard Manet, *Le Chemin de fer*, 1872-1873, huile sur toile, 93 x 114 cm, Washington DC, National Gallery of Art.

14. Même s'il se réfère à la gare Saint-Lazare, le tableau est appelé *Le Chemin de fer*. [M.S.]

re qu'il
ça soit
toile ne
ne fait
quelque
à avant
contraire
e, vous
person-
u'il y a
k faces,
sibilité;
ce qui
n de la

ns celui
a Gare
le truc;
rticales
s verti-
plan du
us avez
euse de
ne, l'un
à même
l'autre
femme,
ntensité
ns pas
ite fille
le voir
est en
ns rien
rait ou
fille ou
ardions

114 cm,
nin de fer.

Et vous voyez comment Manet joue ainsi avec cette propriété matérielle de la toile qui fait que c'est un plan, un plan qui a un *recto* et un *verso*; et, jusqu'à présent, jamais aucun peintre ne s'était amusé à utiliser le *recto* et le *verso*. Là, il l'utilise non pas en ceci qu'il peint le devant et le derrière de la toile, mais qu'il force en quelque sorte le spectateur à avoir envie de tourner autour de la toile, de changer de position pour arriver enfin à voir ce qu'on sent qu'on devrait voir, mais qui n'est pourtant pas donné dans le tableau. Et c'est ce jeu de l'invisibilité assurée par la superficie même de la toile que Manet fait jouer à l'intérieur même du tableau, manière dont, vous le voyez, on peut dire tout de même qu'elle est vicieuse, malicieuse et méchante; puisque enfin c'est la première fois que la peinture se donne comme ce qui nous montre quelque chose d'invisible: les regards sont là pour nous indiquer que quelque chose est à voir, quelque chose qui est par définition, et par la nature même de la peinture, et par la nature même de la toile, nécessairement invisible.

L'éclairage

Est-ce que vous voudriez maintenant passer à la toile suivante, qui nous amène alors à la seconde série de problèmes dont je voulais vous parler? Ce sont les problèmes de l'éclairage et de la lumière.

Le Fifre¹⁵

Vous connaissez ce tableau, c'est *Le Fifre*, qui date de 1864 ou 5¹⁶, tableau qui, à l'époque même, a eu un certain retentissement scandaleux. Vous voyez que Manet a (et ceci n'est que la conséquence de ce que je vous ai dit jusqu'à présent) entièrement supprimé la profondeur du tableau. Vous voyez qu'il n'y a aucun espace derrière le fifre; non seulement il n'y a aucun espace derrière le fifre, mais le fifre n'est placé en quelque sorte nulle part. Vous voyez que le lieu où il pose ses pieds, ce lieu, ce plancher, ce sol, n'est indiqué que par

15. Édouard Manet, *Le Fifre*, 1866, huile sur toile, 160 x 98 cm, Paris, musée d'Orsay.
16. *Le Fifre* date de 1866. [M.S.]

presque rien ; cette toute petite ombre, cette très légère tache grise ici, qui fait la différence entre le mur du fond et l'espace sur lequel il pose les pieds. La marche d'escalier, que nous avons vue dans les tableaux précédents, est même supprimée ici. Il n'y a comme lieu où il pose les pieds que cette très légère ombre. C'est sur une ombre, c'est sur rien du tout, c'est sur le vide qu'il pose le pied.

Mais ce n'est pas de cela surtout que je voulais vous parler à propos du *Fifre*, c'est de la manière dont il est éclairé. D'ordinaire dans la peinture traditionnelle, vous savez bien que l'éclairage est toujours situé quelque part. Il y a, soit à l'intérieur même de la toile, soit à l'extérieur une source lumineuse qui est ou représentée directement ou simplement indiquée par des rayons lumineux : une fenêtre ouverte indique que la lumière vient par exemple de droite, ou d'en haut, de gauche, d'en bas, etc. ; et en dehors de la lumière réelle qui vient frapper la toile, le tableau représente toujours, en outre, une certaine source lumineuse qui balaie la toile et provoque sur les personnages qui sont là soit des ombres portées soit des modelés, des reliefs, des creux, etc. C'est toute cette systématité de la lumière qui avait été inventée au début du *quattrocento* et à laquelle, vous savez, Le Caravage, auquel il faut bien évidemment rendre un hommage particulier ici, avait donné sa régularité et sa systématité parfaites.

Ici, au contraire, vous voyez qu'il n'y a absolument aucun éclairage venant soit d'en haut soit d'en bas, soit de l'extérieur de la toile ; ou plutôt tout l'éclairage vient de l'extérieur de la toile mais il vient la frapper absolument à la perpendiculaire, ici. Vous voyez que le visage ne présente absolument aucun modelé, simplement deux petits creux de chaque côté du nez, pour indiquer les sourcils et le creux des yeux. Vous voyez d'ailleurs que l'ombre, pratiquement la seule ombre qui est présente dans le tableau, c'est cette minuscule petite ombre qui est ici sous la main du fifre et qui indique qu'en effet l'éclairage vient bien absolument d'en face, puisque c'est derrière le fifre, dans le creux de la main, que se dessine la seule ombre portée du tableau, avec ceci qui assure la stabilité, et vous le voyez, cette minuscule petite ombre ici, qui est l'indication du rythme que le fifre imprime à sa musique en tapant du pied : vous le voyez, il soulève légèrement le pied, ce qui donne, de cette ombre à celle-ci, la grande diagonale qui est reproduite ici en clair par le fourreau du fifre ; éclairage donc entièrement perpendiculaire, éclairage qui est l'éclairage réel de la toile, si la toile dans sa matéria-

lité était exposée à une fenêtre ouverte, devant une fenêtre ouverte.

Alors que, traditionnellement, c'était une habitude dans la peinture de représenter à l'intérieur du tableau une fenêtre par laquelle un éclairage fictif balayait les personnages et leur donnait leur relief, là, il faut admettre une toile, un rectangle, une surface qui est placée elle-même devant une fenêtre, une fenêtre qui l'éclaire absolument de plein fouet. Cette technique radicale de la suppression d'un éclairage intérieur et de son remplacement par l'éclairage réel extérieur et frontal, Manet ne l'avait pas évidemment réalisée, mise en jeu dès le départ; et dans un de ses plus célèbres tableaux, le premier de ses grands tableaux, vous allez voir qu'il avait utilisé d'une manière concurrente deux techniques d'éclairage.

Le Déjeuner sur l'herbe¹⁷

Est-ce que vous voudriez passer le tableau suivant, je vous prie? C'est le fameux *Déjeuner sur l'herbe*. Ce *Déjeuner sur l'herbe*, je ne prétends pas du tout l'analyser entièrement, il y a évidemment des masses de choses à dire à son sujet. Je voudrais simplement parler de l'éclairage. En fait, dans ce tableau-là, vous avez deux systèmes d'éclairage qui sont juxtaposés et qui sont juxtaposés en profondeur. Vous voyez en effet, que, dans la seconde partie du tableau, si l'on admet que cette ligne-là, de l'herbe, partage le tableau en deux, vous avez un éclairage qui est un éclairage traditionnel avec une source lumineuse qui vient d'en haut, à gauche, qui balaie la scène, qui éclaire cette grande prairie du fond, qui vient frapper le dos de la femme, qui modèle ici son visage, pour une part plongé dans l'ombre; et cet éclairage vient mourir ici sur deux buissons clairs (on ne le voit pas très bien parce que la reproduction n'est pas très bonne), deux buissons clairs et un peu flamboyants, qui sont en quelque sorte les points d'arrivée de cet éclairage latéral et triangulaire ici et là. Vous avez donc un triangle lumineux qui balaie le corps de la femme et modèle son visage: éclairage traditionnel, éclairage classique qui laisse le relief et qui est constitué par une lumière intérieure.

Maintenant, si vous prenez les personnages de devant, ce qui les caractérise, c'est le fait qu'ils sont éclairés par une

¹⁷. Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, huile sur toile, 208 x 264 cm, Paris, musée d'Orsay.

lumière, elle, tout à fait différente et qui n'a rien à voir avec la précédente qui meurt et s'arrête sur ces deux buissons. Vous avez un éclairage qui, lui, est frontal et perpendiculaire, qui vient frapper, vous le voyez, la femme et ce corps entièrement nu, qui vient la frapper absolument de face : vous voyez qu'il n'y a absolument aucun relief, aucun modelé. C'est une sorte d'émail que le corps de la femme, de peinture à la japonaise. L'éclairage ne peut venir que brutalement et d'en face. C'est cet éclairage qui frappe également le visage de l'homme, qui frappe ce profil également absolument à plat, sans relief, sans modelé, et les deux corps sombres, les deux vestes sombres de ces deux hommes, sont les points d'aboutissement et de butée de cet éclairage frontal, tout comme les deux buissons ici étaient les points d'aboutissement et de flamboiement de l'éclairage intérieur. Un éclairage extérieur bloqué par le corps des deux hommes et un éclairage intérieur redoublé par les deux buissons.

Ces deux systèmes de représentation, ou plutôt ces deux systèmes de manifestation de la lumière à l'intérieur du tableau, sont ici juxtaposés dans cette toile même, sont dans une juxtaposition qui donne à ce tableau son caractère en quelque sorte discordant, son hétérogénéité intérieure ; hétérogénéité intérieure que Manet a essayé en quelque sorte de réduire ou peut-être encore de souligner, je ne sais, par cette main qui est là, cette main claire qui est au milieu du tableau ; souvenez-vous d'ailleurs des deux mains que je vous montrais tout à l'heure dans *La Serre*, et qui étaient la reproduction par les doigts des axes mêmes du tableau, eh bien ici, vous avez cette main avec ses deux doigts, un doigt qui pointe dans cette direction ; or, cette direction, c'est précisément la direction de la lumière intérieure, de cette lumière qui vient d'en haut et qui vient d'ailleurs. Et au contraire le doigt est plié, plié vers l'extérieur, dans l'axe du tableau, et il indique l'origine de la lumière qui, elle, vient frapper ici ; de sorte que là encore, vous avez dans ce jeu de la main les axes fondamentaux du tableau et le principe à la fois de liaison et d'hétérogénéité de ce *Déjeuner sur l'herbe*.

Olympia¹⁸

Voudriez-vous maintenant arriver à celui-là, alors, sur lequel je serai bref. Je ne vous parlerai pas beaucoup de ce

18. Édouard Manet, *Olympia*, 1863, 130,5 × 190 cm, Paris, musée d'Orsay.

tableau, simplement parce que je n'en suis pas capable et que c'est trop difficile; je voudrais simplement vous en parler du point de vue de l'éclairage; ou, si vous voulez, je vais vous en parler du point de vue du rapport qu'il peut y avoir entre le scandale que cette toile a provoqué et un certain nombre de ses caractéristiques purement picturales, et je crois, essentiellement, la lumière.

Cette *Olympia*, vous le savez, a fait scandale quand elle a été exposée, au Salon de 1865; elle a fait un scandale tel qu'on a été obligé de la décrocher. Il y a eu des bourgeois qui, visitant le Salon, ont voulu la percer avec leur parapluie, tellement ils trouvaient cela indécent. Or la représentation de la nudité féminine dans la peinture occidentale est une tradition qui remonte au *xvi^e* siècle et on en avait vu bien d'autres avant l'*Olympia*, on en voyait d'ailleurs bien d'autres au Salon même où cette *Olympia* a fait scandale. Qu'est-ce qu'il y avait donc de scandaleux dans ce tableau, qui a fait qu'il n'a pas pu être supporté?

Les historiens de l'art disent, et ils ont évidemment profondément raison, que le scandale moral n'était qu'une manière maladroite de formuler quelque chose qui était le scandale esthétique: on ne supportait pas cette esthétique, ces aplats, cette grande peinture à la japonaise, on ne supportait pas la laideur même de cette femme, qui est laide et qui est faite pour être laide; tout ceci est absolument vrai. Je me demande s'il n'y a pas, d'une façon un peu plus précise, une autre raison du scandale et qui est liée précisément à l'éclairage.

En effet (malheureusement, j'ai oublié de l'apporter là) il faut comparer cette toile à celle qui lui sert jusqu'à un certain point de modèle et de repoussoir; vous savez que cette Vénus, enfin cette *Olympia* de Manet, est le double, la reproduction, disons en tout cas une variation sur le thème des Vénus nues, des Vénus couchées et en particulier de la *Vénus* du Titien. Or dans la *Vénus* du Titien, vous avez une femme, une femme nue qui est couchée à peu près dans cette position, il y a autour d'elle des draperies comme ici, une source lumineuse qui est en haut, à gauche, et qui vient éclairer doucement la femme, qui lui éclaire, si j'ai bonne mémoire, le visage, en tout cas certainement le sein et la jambe, et qui est là comme une espèce de dorure qui vient caresser son corps et qui est en quelque sorte le principe de la visibilité du corps. Si le corps de la *Vénus* du Titien, si la *Vénus* du Titien, est visible, si elle se donne au regard, c'est parce qu'il y a cette espèce de source lumineuse, discrète, latérale et dorée qui la surprend,

qui la surprend en quelque sorte malgré elle et malgré nous. Il y a cette femme nue qui est là, ne songe à rien, ne regarde rien, il y a cette lumière qui, indiscretement, vient la frapper ou la caresser, et nous, spectateurs, qui surprenons le jeu entre cette lumière et cette nudité.

Or ici, vous voyez que si l'*Olympia* de Manet est visible, c'est parce qu'une lumière vient la frapper. Cette lumière, ce n'est pas du tout une douce et discrète lumière latérale, c'est une très violente lumière qui la frappe là, de plein fouet. Une lumière qui vient de devant, une lumière qui vient de l'espace qui se trouve devant la toile, c'est-à-dire que la lumière, la source lumineuse qui est indiquée, qui est supposée par cet éclairage même de la femme, cette source lumineuse, où est-ce qu'elle est, sinon précisément là où nous sommes? C'est-à-dire qu'il n'y a pas trois éléments : la nudité, l'éclairage et nous qui surprenons le jeu de la nudité et de l'éclairage, il y a la nudité et nous qui sommes au lieu même de l'éclairage, il y a la nudité et l'éclairage qui est au lieu même où nous sommes, c'est-à-dire que c'est notre regard qui, en s'ouvrant sur la nudité de l'*Olympia*, l'éclaire. C'est nous qui la rendons visible; notre regard sur l'*Olympia* est lampadophore, c'est lui qui porte la lumière; nous sommes responsables de la visibilité et de la nudité de l'*Olympia*. Elle n'est nue que pour nous puisque c'est nous qui la rendons nue et nous la rendons nue puisque, en la regardant, nous l'éclairons, puisqu'en tout cas notre regard et l'éclairage ne font qu'une seule et même chose. Regarder un tableau et l'éclairer, ce n'est qu'une seule et même chose dans une toile comme celle-là et c'est pourquoi nous sommes – tout spectateur se trouve – nécessairement impliqués dans cette nudité et nous en sommes jusqu'à un certain point responsables; et vous voyez comment une transformation esthétique peut, dans un cas comme celui-là, provoquer le scandale moral.

Le Balcon¹⁹

Voilà ce que je voulais vous dire sur ce jeu de l'éclairage chez Manet, et maintenant, ce que je vous ai dit à la fois sur l'espace et sur l'éclairage, je voudrais le synthétiser brièvement dans un tableau qui sera l'avant-dernier de ceux dont je parlerai, c'est *Le Balcon*.

19. Édouard Manet, *Le Balcon*, 1868-1869, huile sur toile, 169 x 125 cm, Paris, musée d'Orsay.

Voudriez-vous passer la toile suivante ? Alors là, dans cette toile-là, je crois que nous avons la combinaison de tout ce que je vous ai dit jusqu'à présent. Malheureusement, là encore, la reproduction est fort mauvaise. Il faut que vous le supposiez, le tableau, un peu plus large ; le photographe a, d'une façon vraiment stupide, coupé le tableau. Là, vous avez des volets qui sont verts, d'un vert beaucoup plus strident d'ailleurs que vous ne le voyez ici, et des volets, des persiennes très exactement, avec des lignes horizontales très nombreuses qui viennent border le tableau. Vous avez donc, vous le voyez, un tableau qui est architecturé très manifestement, par des lignes verticales et horizontales. La fenêtre elle-même redouble très exactement la toile et reproduit ses verticales et ses horizontales. Le balcon qui est devant la fenêtre, ou plutôt la ferronnerie qui est devant la fenêtre, reproduit là encore les verticales et les horizontales, les diagonales n'étant faites que pour leur servir d'appui et mieux manifester ces grands axes. Si vous ajoutez à cela ces persiennes que vous ne voyez pas, vous voyez que tout le tableau est encadré par ces verticales et ces horizontales. Loin que Manet ait voulu faire oublier le rectangle sur lequel il peignait, il ne fait que de le reproduire, d'insister sur lui, de le redoubler, de le multiplier à l'intérieur même de son tableau.

Bien plus, vous voyez que tout le tableau est en noir et blanc avec comme seule couleur non noire et blanche, comme couleur fondamentale, le vert. Or, c'est une inversion même de la recette qui était celle du *quattrocento*, où les grands éléments architecturaux devaient être plongés dans l'ombre, représentés simplement en sombre, avec des personnages qui, eux, portaient des couleurs, ces grandes robes bleues, rouges, vertes, etc., comme vous le voyez dans les personnages des tableaux de cette époque-là ; donc les éléments architecturaux sont en clair et sombre, noir et blanc, et les personnages sont traditionnellement colorés. Là, vous avez tout le contraire, les personnages sont en noir et blanc et les éléments architecturaux, au lieu d'être noyés dans la pénombre, sont au contraire exaltés et ressortis en quelque sorte par le vert criard de la toile. Voilà pour le vertical et l'horizontal.

En ce qui concerne la profondeur, là encore, le jeu de Manet est là particulièrement vicieux et méchant parce que le tableau ouvre bien, par une fenêtre, sur une profondeur ; mais vous voyez que cette profondeur, elle est tout aussi esquivée ici que tout à l'heure dans *La Gare Saint-Lazare* le paysage était esquivé par la fumée du train ; là vous avez une fenêtre qui s'ouvre sur quelque chose qui est entière-

ment obscur, entièrement noir : on distingue à peine un très vague reflet d'objet métallique, une sorte de théière qui est là avec un petit garçon qui la porte, mais c'est à peine visible. Et tout ce grand espace creux, ce grand espace vide qui normalement devrait ouvrir sur une profondeur, nous est rendu absolument invisible et il nous est rendu invisible pourquoi ? Eh bien tout simplement parce que toute la lumière est à l'extérieur du tableau.

Au lieu de pénétrer dans le tableau, la lumière est dehors, et elle est dehors puisque, précisément, on est sur un balcon ; il faut supposer le soleil de midi qui vient frapper le balcon de plein fouet, frappe les personnages ici, au point de ronger les ombres et vous voyez ces grandes nappes blanches des robes dans lesquelles ne se dessine absolument aucune ombre, à peine simplement quelques reflets plus éclatants ; aucune ombre par conséquent, et puis toute l'ombre est derrière, parce que, par l'effet de contre-jour bien sûr, on ne peut pas voir ce qu'il y a dans la pièce ; et au lieu d'avoir un tableau clair-obscur, au lieu d'avoir un tableau où l'ombre et la lumière se mélangent, vous avez un curieux tableau dans lequel toute la lumière est d'un côté, toute l'ombre de l'autre, toute la lumière est en avant²⁰ du tableau et toute l'ombre est de l'autre côté du tableau, comme si la verticalité même de la toile séparait un monde d'ombre, qui est derrière, et un monde de lumière, qui est devant.

Et à la limite de cette ombre qui est derrière et de cette lumière qui est devant, vous avez ces trois personnages qui sont en quelque sorte suspendus, qui ne reposent presque sur rien ; la meilleure preuve qu'ils ne reposent sur rien, c'est que, regardez ce petit pied de la sœur de Berthe Morisot qui est là, ce petit pied qui pend comme ça, comme s'il n'avait rien sur quoi reposer : c'est comme dans la *Donation du manteau* de Giotto, les personnages ne reposent pas véritablement. Les trois personnages sont suspendus entre l'obscurité et la lumière, entre l'intérieur et l'extérieur, entre la pièce et le plein jour. Ils sont là : deux blanches, une noire, comme trois notes de musique, ils sont là suspendus à la limite de la lumière et de l'obscurité, ils sortent de l'ombre pour parvenir à la lumière ; voyez le côté un peu résurrection de Lazare de ce tableau, à la limite de la lumière et de l'obs-

²⁰. La version de la conférence éditée par la Société française d'esthétique en avril 2001 donnait à partir de là, avec quelques corrections, le texte des *Cahiers de Tunisie*. La transcription qui est donnée à lire dans cette nouvelle version a été établie à partir de la fin de l'enregistrement, retrouvée depuis ; c'est donc elle qui doit faire référence. [M.S.]

curité, de la vie et de la mort. Et Magritte, le peintre surréaliste, vous savez, a fait une variation sur ce tableau où il a représenté les mêmes éléments mais au lieu des trois personnages, il a représenté trois cercueils²¹. C'est bien cette limite de la vie et de la mort, de la lumière et de l'obscurité, qui est là, manifestée par ces trois personnages; ces trois personnages dont on peut dire d'ailleurs eux aussi qu'ils regardent vers quelque chose, qu'ils regardent avec intensité, mais vers quelque chose que nous ne voyons pas.

Et là encore, l'invisibilité est comme signalée par le fait que les trois personnages regardent dans trois directions différentes, tous les trois absorbés par un spectacle intense que, évidemment, nous ne pouvons pas connaître, l'un parce qu'il est devant la toile, l'autre parce qu'il est à droite de la toile, le troisième parce qu'il est à gauche de la toile. Et, de toute façon, nous, nous ne voyons rien, nous ne voyons que des regards, non pas un lieu mais un geste et toujours le geste des mains, les mains repliées, les mains qui se déplient, les mains tout à fait dépliées; les gants qui sont mis, les gants qu'on est en train de mettre et les mains sans gants, et c'est ce même geste tournant qui est au fond le geste que font les trois personnages: c'est simplement ce cercle des mains qui unifie là encore, comme tout à l'heure dans *La Serre* et comme tout à l'heure dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, ces éléments divergents d'un tableau qui n'est pas autre chose que l'éclatement de l'invisibilité elle-même.

La place du spectateur

Un bar aux Folies-Bergère²²

Eh bien maintenant, si vous voulez passer au dernier tableau, c'est là-dessus que je m'arrêterai. Il s'agit là alors du troisième élément dont je voulais vous parler, non plus l'espace, non plus la lumière, mais la place même du specta-

²¹. Le tableau de Magritte de 1960, qui appartient au musée de Gand, fut exposé une journée, au printemps 2000, au musée d'Orsay, à côté du tableau de Manet. La correspondance de Foucault avec Magritte est reproduite dans *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973. Les conférences de Foucault sur Manet furent écrites après la mort de Magritte, le 15 avril 1967. [M.S.]

²². Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1881-1882, huile sur toile, 96 x 130 cm, Londres, Courtauld Institute Galleries. Une esquisse de 1881 se trouve à Amsterdam. Le tableau analysé est la version du Courtauld Institute de Londres et non l'esquisse de 1881. [M.S.]

teur. C'est le dernier des grands tableaux de Manet, c'est le *Bar aux Folies-Bergère*, qui se trouve actuellement à Londres.

Tableau évidemment dont je n'ai pas besoin de vous signaler l'étrangeté. L'étrangeté n'est pas tellement étrange puisque c'est un tableau finalement dont les éléments sont fort connus : la présence d'un personnage central dont on fait le portrait en quelque sorte pour lui tout seul, et puis derrière ce personnage, un miroir qui nous renvoie l'image même de ce personnage : c'est quelque chose qui est très classique dans la peinture, par exemple le *Portrait de la comtesse d'Haussonville*, par Ingres, est exactement de ce modèle : vous avez une femme, derrière la femme un miroir et vous voyez dans le miroir le dos de la femme.

Cependant le tableau de Manet, par rapport à cette tradition ou à cette habitude picturale, est tout de même fort différent et les différences on peut tout de suite les signaler. La principale, c'est que, vous le voyez, le miroir occupe pratiquement tout le fond du tableau. Le bord du miroir, c'est cette bande dorée qui est ici, de sorte que Manet ferme l'espace par une sorte de surface plane, comme par un mur ; et c'est la même technique que dans *L'Exécution de Maximilien* ou *Le Bal à l'Opéra* : derrière les personnages, immédiatement derrière eux s'élève un mur, mais d'une manière bien vicieuse, Manet a, dans ce mur et par le fait que c'était un miroir, représenté ce qu'il y a devant la toile, de sorte qu'on ne voit pas, qu'il n'y a pas de profondeur véritablement. C'est la double négation de la profondeur puisque non seulement on ne voit pas ce qu'il y a derrière la femme, puisqu'elle est immédiatement devant le miroir, mais on ne voit derrière la femme que ce qu'il y a devant. C'est le premier point qu'il faut remarquer à propos du tableau.

Vous voyez également que l'éclairage est un éclairage entièrement frontal qui vient frapper la femme de plein fouet ici. Là encore, Manet a simplement redoublé en quelque sorte de méchanceté et d'astuce en représentant l'éclairage frontal à l'intérieur du tableau, par la reproduction de ces deux lampadaires ; mais cette reproduction, elle est évidemment la reproduction en miroir, donc, les sources lumineuses se paient le luxe d'être représentées dans le tableau bien que forcément elles ne viennent réellement que du dehors du tableau, dans l'espace de devant. Donc vous avez là la reproduction et la représentation des sources lumineuses avec pourtant l'éclairage qui vient frapper réellement la femme de l'extérieur.

Mais ce ne sont sans doute encore que des aspects relativement singuliers et partiels du tableau. Beaucoup plus importante sans doute la manière dont les personnages, les éléments plutôt, sont représentés dans le miroir. En principe, tout ceci est un miroir, donc tout ce qui doit se trouver devant le miroir est reproduit à l'intérieur du miroir; on doit donc retrouver les mêmes éléments ici et là. En fait, si vous essayiez de compter et de retrouver les mêmes bouteilles ici et là, vous n'arriveriez pas, car en fait il y a distorsion entre ce qui est représenté dans le miroir et ce qui devrait y être reflété.

Mais évidemment la grande distorsion, elle est dans le reflet de la femme qui est ici, puisque le reflet de ce personnage-là, vous êtes obligé de le voir ici. Or, vous n'avez pas besoin d'avoir beaucoup de notions d'optique pour vous rendre compte – on le sent au malaise même qu'on éprouve en regardant ce tableau – que pour voir le reflet d'une femme qui serait ici placée, pour le voir là, il faudrait que le spectateur et le peintre se trouvent, si vous voulez, à peu près là où je place mon bâton, c'est-à-dire tout à fait latéralement; et à ce moment-là la femme ici placée aurait bien son reflet, enfin on verrait son reflet ici, vers l'extrême droite. Pour que le reflet de la femme soit décalé vers la droite, il faut que le spectateur ou le peintre soient eux aussi décalés vers la droite. D'accord? Or il est bien évident que le peintre ne peut pas être décalé vers la droite puisqu'il voit la fille non pas de profil mais de face. Pour pouvoir peindre le corps de la femme dans cette position-là, il faut qu'il soit exactement en face; mais pour peindre le reflet de la femme ici sur l'extrême droite, il faut qu'il soit là. Le peintre occupe donc – et le spectateur est donc invité après lui à occuper – successivement ou plutôt simultanément deux places incompatibles: une ici et l'autre là.

Il y a pourtant une solution qui pourrait permettre d'arranger les choses: il y a un cas dans lequel on peut se trouver devant la femme, absolument en face à face avec elle, et puis voir son reflet ici: la condition, c'est que le miroir soit en oblique et s'en aille, soit dans le fond à gauche là-bas et se perde dans le lointain. Or ce serait possible, bien sûr, on peut l'envisager, mais puisque vous voyez là, le bord du miroir bien parallèle au plan de marbre qui est ici et au bord du tableau, vous ne pouvez pas admettre que le miroir s'en va en diagonale là-bas et par conséquent il faut bien admettre deux places pour le peintre.

Mais il faut encore ajouter autre chose, c'est que vous

voyez ici le reflet d'un personnage qui est en train de parler à la femme; il faut donc supposer, en cette place qui doit être occupée par le peintre, quelqu'un dont le reflet est ici. Or s'il y avait devant la femme quelqu'un lui parlant, et lui parlant d'aussi près qu'on le voit ici, il y aurait nécessairement sur le visage de la femme, sur sa gorge blanche, sur le marbre également, quelque chose comme une ombre. Or, il n'y a rien: l'éclairage vient de plein fouet, frappe sans obstacle ni écran aucun tout le corps de la femme et le marbre qui est là; donc pour qu'il y ait reflet ici, il faut qu'il y ait quelqu'un et pour qu'il y ait éclairage comme ici, il faut qu'il n'y ait personne. Donc à l'incompatibilité centre et droite, vous avez l'incompatibilité présent ou absent.

Vous me direz que ceci n'est peut-être encore pas fondamental, que ce lieu à la fois vide et occupé, c'est peut-être précisément la place du peintre; et quand Manet a ainsi laissé l'espace vide devant la femme et puis représenté ici quelqu'un qui la regarde, est-ce que ce n'est pas son propre regard dont il a donné le reflet ici et dont il a signalé l'absence là? La présence et absence du peintre, sa proximité à l'égard de son modèle, son absence, sa distance, enfin tout cela serait symbolisé par cela. À quoi je réponds: mais pas du tout; pas du tout parce que, vous le voyez ici, le visage de ce personnage dont on peut supposer que c'est le peintre, bien d'ailleurs qu'il ne lui ressemble pas, ce visage regarde la servante d'en haut, il a une vue plongeante sur elle et par conséquent sur le bar, et si c'était bien le regard du peintre ici représenté ou ici reflété, il faudrait, s'il était en train de parler à la femme ici, qu'il la voie non pas comme nous la voyons, à même hauteur, il faudrait qu'il la voie en vue plongeante et nous verrions alors le bar avec une tout autre perspective. Vous voyez qu'en réalité le spectateur et le peintre sont à la même hauteur que la servante, peut-être même un peu plus bas, d'où la très petite distance qu'il y a entre le bord du marbre et le bord du miroir. La distance est très tassée parce qu'il y a une vue ascendante et pas du tout cette vue plongeante qui est indiquée ici.

Vous avez donc trois systèmes d'incompatibilité: le peintre doit être ici et il doit être là; il doit y avoir quelqu'un et il doit n'y avoir personne; il y a un regard descendant et il y a un regard ascendant. Cette triple impossibilité où nous sommes de savoir où il faut se placer pour voir le spectacle comme nous le voyons, cette exclusion si vous voulez de tout lieu stable et défini où placer le spectateur, est évidemment une des propriétés fondamentales de ce tableau et explique

arler
doit
t ici.
et lui
aire-
ur le
Or, il
obs-
arbre
y ait
qu'il
roite,

onda-
t-être
ainsi
té ici
propre
l'ab-
nté à
a tout
s pas
age de
intre,
garde
et par
eintre
ain de
ous la
e plon-
autre
et le
it-être
il y a
ce est
u tout

peintre
n et il
il y a
nous
spectacle
ie tout
nment
plique

à la fois l'enchantement et le malaise qu'on éprouve à le regarder.

Alors que toute la peinture classique, par son système de lignes, de perspective, de point de fuite, etc., assignait au spectateur et au peintre un certain lieu précis, fixe, inamovible d'où le spectacle était vu, de sorte qu'en regardant un tableau on voyait très bien d'où il était vu, si c'était d'en haut ou d'en bas, de biais ou de face, là au contraire, dans un tableau comme celui-ci, malgré l'extrême proximité du personnage, bien qu'on ait l'impression qu'on a là tout cela sous la main, qu'on peut en quelque sorte le toucher, eh bien malgré cela, ou peut-être à cause de cela, ou avec cela en tout cas, il n'est pas possible de savoir où se trouvait placé le peintre pour peindre le tableau comme il l'a fait, et où nous devrions nous placer pour voir un spectacle comme celui-là. Et vous voyez qu'alors, avec cette dernière technique, Manet fait jouer la propriété du tableau d'être non pas du tout un espace en quelque sorte normatif dont la représentation nous fixe ou fixe au spectateur un point et un point unique d'où regarder, le tableau apparaît comme un espace devant lequel et par rapport auquel on peut se déplacer: spectateur mobile devant le tableau, lumière réelle le frappant de plein fouet, verticales et horizontales perpétuellement redoublées, suppression de la profondeur, voilà que la toile dans ce qu'elle a de réel, de matériel, en quelque sorte de physique, est en train d'apparaître et de jouer avec toutes ses propriétés, dans la représentation²³.

Manet n'a certainement pas inventé la peinture non représentative puisque tout chez Manet est représentatif, mais il a fait jouer dans la représentation les éléments matériels fondamentaux de la toile, il était donc en train d'inventer si vous voulez le tableau-objet, la peinture-objet, et c'était là sans doute la condition fondamentale pour que finalement un jour on se débarrasse de la représentation elle-même et on laisse jouer l'espace avec ses propriétés pures et simples, ses propriétés matérielles elles-mêmes.

²³. Comme nous l'a fait remarquer Daniel Defert, *Un bar aux Folies-Bergère* était pour Foucault l'inverse exact des *Ménines* de Vélasquez qu'il décrit aussi minutieusement, sous le titre « Les Suivantes », dans *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19-31. [M.S.]

A força de fuga

«La force de fuir», *Derrière le miroir*, no 202: Rebeyrolle, mars 1973, pp. 1-8.

[p.401] Você entrou. Eis você aqui cercado por dez quadros que contornam um cômodo cujas janelas foram cuidadosamente fechadas. Na prisão, a seu turno, como os cães que você vê se levantarem e lutarem contra as grades? Diferentemente dos *Oiseaux* vindos do céu cubano, os *Chiens* não são parte de um tempo determinado, nem de um lugar preciso. Não se tratam de prisões da Espanha, da Grécia, da URSS, do Brasil ou de Saigom; trata-se da prisão. Mas a prisão - Jackson testemunhou - é hoje um lugar político, ou seja, um lugar onde nascem e se manifestam forças, um lugar onde se forma a história, e de onde o tempo surge.

Por isso, os *Chiens* não são uma variação sobre uma forma, cores, um movimento como eram os *Grenouilles*. Eles formam uma série irreversível, uma irrupção que não se pode controlar. Não se pode dizer: uma história aparece graças a uma justaposição de telas; mas sim: o movimento que primeiro tremula, depois se desprende de uma tela, passa realmente fora de seus limites para se inscrever, continuar na tela seguinte, e sacudi-los todos com um mesmo grande movimento que acaba por deles escapar, deixando-os lá diante de você. A série de quadros, ao invés de contar o que se passou, faz passar uma força cuja história pode ser contada como o rastro de sua fuga e de sua liberdade. A pintura tem ao menos isso de comum com o discurso: assim que ela faz passar uma força que cria a história, ela é política.

Olhe: as janelas são brancas, a tal ponto triunfa o encarceramento. Nem céu nem luz: nada do interior se deixa entrever; nada tampouco se arrisca a penetrar. Mais do que um exterior, é um puro fora, neutro, inacessível, sem figura. Estes quadrados brancos não indicam um céu e uma terra que poderíamos ver de longe, eles marcam que estamos aqui e em nenhum outro lugar. As janelas da pintura clássica permitiam recolocar um interior no mundo exterior; esses olhos sem

olhar fixam, colam, amarram sombras a muros que teriam apenas sua face de noite. Brasão da impotência nua. Poder, poder de luta e imóvel, poder rígido, assim é a madeira nos quadros de Rebeyrolle. Madeira sobreposta à tela, colada a ela por uma das colas mais fortes que se pode encontrar ("não se pode arrancá-la sem arrancar a tela"), ela está, ao mesmo tempo, no [p.402] quadro e fora da superfície. No meio destas noites sem horas, nesta sombra sem direção, os pedaços de cajado são como agulhas, mas que marcariam o alto e o baixo: relógio da verticalidade. Quando os cães estão deitados, os bastões estão em pé; são os vigilantes imóveis da *Prisão*, a sentinela única do *Condenado* adormecido, os espiões da *Tortura*; mas, quando o cão se levanta, a madeira se prolonga e se torna barra; é a formidável fechadura da *Célula*; contra ela vem lutar *O Enraivecido*; contra a janela dos *Prisioneiros* ainda e sempre o bastão horizontal do poder. No mundo das prisões, como naquele dos cães ('deitado', 'em pé'), a vertical não é uma das dimensões do espaço, é a dimensão do poder. Ela domina, eleva-se, ameaça, esmaga; enorme pirâmide das construções, acima e abaixo; ordens ladradas de cima e de baixo; proibido de se deitar durante o dia, de se levantar à noite; em pé diante dos vigias, em guarda diante do diretor; desabado sob os golpes nos porões da célula, ou preso à cama de contenção por não ter aceitado se deitar em frente aos guardas; e, finalmente, leve enforcamento, única saída para escapar ao aprisionamento em que se debate, única maneira de morrer em pé.

A janela e o bastão se opõem e formam um casal, como o poder e a impotência. O bastão, que é exterior à pintura, que com a sua rigidez miserável vem a ela se colar, penetra a sombra e o corpo até o sangue. A janela representada com os únicos meios da pintura é incapaz, em contrapartida, de abrir para algum espaço. A rigidez de um apoia e sublinha a impotência do outro: eles se entrelaçam na grade. E, por estes três elementos (grade-janela-bastão), o esplendor desta pintura é rebatido voluntariamente da estética e das potências do encantamento sobre a política - a luta das forças e do poder. Quando a superfície branca da janela se ilumina em um azul imenso, é o momento decisivo. A tela em que se opera essa mutação tem por título *Dedans*: é que a divisão se faz e que o interior começa a se abrir contra a sua vontade ao nascimento de um espaço. A

parede se abre de cima abaixo: pensar-se-ia dividida por uma grande espada azul. A vertical, que, com o relevo do bastão, marcava o poder, escava agora uma liberdade. Os bastões verticais que sustentam a grade não impedem, ao lado deles, o muro de ceder. Um focinho e patas se obstinam em abri-lo com uma alegria intensa, um estremecimento elétrico. Na luta dos homens, nada de grande jamais passou pelas janelas, mas tudo, sempre, pelo desmoronamento triunfante dos muros. [p.403] A janela vã, de resto, desapareceu na tela seguinte (*La Clôture*): apoiado à crista do muro, o cão em pé, mas já ligeiramente encolhido sobre si mesmo, contraído para saltar, olha em frente de si uma superfície azul e infinita, da qual separam-no apenas duas estacas plantadas e uma grade abatida pela metade. Um pulo, e a superfície gira. Dentro fora. De um dentro que não tinha exterior a um fora que não deixa subsistir nenhum interior. Campo e contracampo. A janela branca se escurece, e o azul que havia em sua frente se torna uma parede branca que se deixa para trás. Bastou esse salto, essa irrupção de uma força (que não é representada sobre uma tela, mas que se produz indizivelmente entre duas telas, sobre o clarão de sua proximidade), para que todos os signos e todos os valores se invertessem. Abolição das verticais: tudo foge doravante de acordo com horizontais rápidas. Em *La Belle* (a mais "abstrata" da série, porque é a força pura, a noite surgindo da noite e se recortando como uma forma viva na luz do dia), o bastão impotente desenha desta vez como que um pórtico forçado. Saltando do escuro, que parece ainda impregná-la e fazer corpo com ela, um animal foge, patas à frente, sexo tenso. E a grande tela final estende e dispersa um novo espaço, ausente até aqui de toda a série. É o quadro da transversalidade; ele está dividido ao meio entre a fortaleza negra do passado e as tempestades da cor futura. Mas, sobre toda sua extensão, os vestígios de um galope - um "sinal de evasão". Parece que a verdade vem devagar, a passo de pomba. A força, ela deixa sobre a terra as garras de seu curso. Houve em Rebeyrolle três grandes séries de animais: as trutas e as rãs, primeiro; os pássaros; e eis os cães. Cada uma corresponde não somente a uma técnica distinta, mas a um ato de pintar diferente. As rãs ou as trutas se entrelaçam à vegetação, aos pedregulhos, aos turbilhões do riacho. O movimento é obtido por deslocamentos recíprocos: as cores deslizam sobre as suas formas de origem,

constituem ao lado delas, ligeiramente mais distante, manchas flutuantes e livres; as formas se deslocam sob as cores e fazem surgir, entre duas superfícies imóveis, a linha de uma atitude ou de um gesto nervosos. De modo que se produz do salto no verde, da presteza na transparência, uma rapidez furtiva através de reflexos azuis. Animais de baixo, animais das águas, das terras, das terras úmidas, formados a partir delas e nelas dissolvidos (um pouco como os ratos de Aristóteles), as rãs e as trutas não podem [p.404] ser pintadas *senão* ligadas a elas e dispersadas por elas. Elas trazem consigo o mundo que delas se esquivava. O pintor não as apreende onde elas se escondem *senão* para liberá-las e fazê-las desaparecer no gesto que as traça. O pássaro vem de cima como o poder. Abate-se sobre a força que vem de baixo, e que quer *dominar*. Mas, no momento em que ele se aproxima desta força terrestre, mais viva, no entanto, e mais escaldante que o sol, decompõe-se e cai deslocado. Na série *Guérilleros*, os pássaros-helicópteros-paraquedistas balançam rumo ao solo, cabeça primeiro, já golpeados pela morte, que vão semear em torno de si em um último sobressalto. Em Bruegel, um Ícaro minúsculo, golpeado pelo sol, caía: isso se passava na indiferença de uma paisagem laboriosa e cotidiana. O pássaro de penacho verde, em Rebeyrolle, cai em um enorme estrépito *do qual* se destacam bicos, garras, sangue, plumas. Ele está emaranhado com o soldado que esmaga, mas que o mata; punhos vermelhos, braços surgem. Os contornos dos quais as rãs e as trutas se liberavam furtivamente reaparecem aqui, mas por fragmentos, e na periferia de uma luta em que a violência da cor esmaga as formas. O ato de pintar se abateu sobre a tela em que se debate ainda muito tempo. Os cães, como as rãs, são animais de baixo. Mas os animais da força que se faz raiva. A forma aqui está inteiramente recomposta; apesar das cores sombrias e do tom sobre tom, as silhuetas se recortam com precisão.

No entanto, o contorno não é obtido por uma linha que corre nítida ao longo do corpo; mas, por milhares de traços perpendiculares, fios de palha, que formam um eriçamento geral, uma sombria presença elétrica na noite. Trata-se menos de uma forma do que de uma energia; menos de uma presença do que de uma intensidade, menos de um movimento e uma atitude do que de uma agitação, de um tremor dificilmente contido.

Desconfiando da linguagem, Spinoza temia que se confundisse sob a palavra cão "o animal que ladra" e "a constelação celeste". O cão de Rebeyrolle, ele é resolutamente ao mesmo tempo animal que ladra e constelação terrestre. Aqui, pintar a forma e deixar fundir a força se juntam. Rebeyrolle encontrou o meio para fazer passar em um só gesto a força de pintar na vibração da pintura. A forma não está mais encarregada, nas suas distorções, de representar a força; e esta não tem mais que desestabilizar a forma para se fazer dia. A mesma força passa diretamente do pintor à tela, e de uma tela àquela que a segue; do abatimento trêmulo, depois da dor suportada até o [p.405] estremecimento de esperança, o salto, a fuga sem fim deste cão, que, girando plenamente em torno de você, deixa-o só na prisão onde eis agora enclausurado, atordoado com a passagem dessa força, que já está distante agora, e de que você não vê mais à sua frente senão rastros - os rastros de quem "se salva".

La force de fuir

«La force de fuir», *Derrière le miroir*, no 202: *Rebeyrolle*, mars 1973, pp. 1-8.

[FOUCAULT, M., 1994a, p. 401] Vous êtes entré. Vous voici cerné par dix tableaux, qui entourent une pièce dont toutes les fenêtres ont été soigneusement fermées.

En prison, à votre tour, comme les chiens que vous voyez se dresser et buter contre les grillages?

A la différence des *Oiseaux* venus du ciel cubain, les *Chiens* n'appartiennent pas à un temps déterminé ni à un lieu précis. Il ne s'agit pas des prisons d'Espagne, de Grèce, d'U.R.S.S., du Brésil ou de Saïgon; il s'agit de *la* prison. Mais la prison -Jackson en a porté témoignage -est aujourd'hui un lieu politique, c'est-à-dire un lieu où naissent et se manifestent des forces, un lieu où se forme de l'histoire, et d'où le temps surgit.

Les *Chiens* ne sont donc pas une variation sur une forme, des couleurs, un mouvement comme l'étaient les *Grenouilles*. Ils forment une série irréversible, une irruption qu'on ne peut maîtriser. Ne pas dire: une histoire apparaît grâce à la juxtaposition des toiles; mais plutôt: le mouvement qui tremble d'abord, puis se dégage d'une toile, passe réellement hors de ses limites pour s'inscrire, se continuer sur la toile suivante et les secouer toutes d'un même grand mouvement qui finit par leur échapper et les laisser là devant vous. La série des tableaux, au lieu de raconter ce qui s'est passé, fait passer une force dont l'histoire peut être racontée comme le sillage de sa fuite et de sa liberté. La peinture a au moins ceci de commun avec le discours: lorsqu'elle fait passer une force qui crée de l'histoire, elle est politique.

Regardez: les fenêtres sont blanches, tant que triomphe l'enfermement. Ni ciel ni lumière: rien de l'intérieur ne se laisse entrevoir; rien non plus ne se hasarde à pénétrer. Plutôt qu'un extérieur, c'est un pur dehors, neutre, inaccessible, sans figure. Ces carrés blancs n'indiquent pas un ciel et une terre qu'on pourrait voir de loin, ils marquent qu'on est ici et nulle part ailleurs. Les fenêtres de la peinture classique permettaient de replacer un intérieur dans le monde extérieur; ces yeux sans regard fixent, clouent, amarrent des ombres à des murs qui n'auraient que leur face de nuit. Blason de l'impuissance nue.

Pouvoir, pouvoir buté et immobile, pouvoir rigide, tel est le bois dans les tableaux de Rebeyrolle. Bois surimposé à la toile, collé à elle par l'une des colles les plus fortes qu'on puisse trouver («on ne peut pas l'arracher sans arracher la toile»), il est à la fois dans le [p. 402] tableau, et en dehors de la surface. Au milieu de ces nuits sans heures, dans cette ombre sans direction, les morceaux de trique sont comme des aiguilles, mais qui marqueraient le haut et le bas: horloge de la verticalité. Quand les chiens sont couchés, les bâtons sont droits; ce sont les veilleurs immobiles de *La Geôle*, la sentinelle unique du *Condamné* endormi, les épieux de *La Torture*; mais, quand le chien se dresse, le bois s'allonge et devient barre; c'est le formidable verrou du *Cachot*; contre lui vient buter *L'Enragé*; contre la fenêtre des *Prisonniers* encore et toujours le bâton horizontal du pouvoir. Dans le monde des prisons, comme dans celui des chiens («couché», «debout»), la verticale n'est pas l'une des dimensions de l'espace, c'est la dimension du pouvoir.

Elle domine, surgit, menace, écrase; énorme pyramide des bâtiments, au-dessus et au-dessous; ordres aboyés d'en haut et d'en bas; interdit de te coucher le jour, de te lever la nuit; debout devant les gardiens, garde-à-vous devant le directeur; écroulé sous les coups dans les caves du mitard, ou attaché sur le lit de contention pour n'avoir pas voulu te coucher devant les matons; et, finalement, la pendaison légère, seule issue pour échapper à l'enfermement de long en large, seule manière de mourir debout.

La fenêtre et le bâton s'opposent et font couple, comme le pouvoir et l'impuissance. Le bâton, qui est extérieur à la peinture, qui, avec sa raideur misérable, vient se coller à elle, pénètre l'ombre et le corps jusqu'au sang. La fenêtre représentée, elle, avec les seuls moyens de la peinture est incapable en revanche d'ouvrir sur aucun espace. La raideur de l'un appuie et souligne l'impuissance de l'autre: ils s'entrelacent dans le grillage. Et, par ces trois éléments (grillage-fenêtre-bâton), la splendeur de cette peinture est rabattue volontairement de l'esthétique et des puissances de l'enchantement sur la politique -la lutte des forces et du pouvoir.

Quand la surface blanche de la fenêtre s'illumine dans un bleu immense, c'est le moment décisif. La toile où s'opère cette mutation a pour titre *Dedans*: c'est que le partage se fait et que le dedans commence à s'ouvrir malgré lui à la naissance d'un espace. Le mur se fend de haut en bas: on le dirait partagé par une grande épée bleue. La verticale, qui, avec le relief du bâton, marquait le pouvoir, creuse maintenant une liberté. Les bâtons verticaux qui font tenir le grillage n'empêchent pas, à côté d'eux, le mur de craquer. Un museau et des pattes s'acharnent à l'ouvrir avec une joie intense, un frémissement électrique. Dans la lutte des hommes, rien de grand n'est jamais passé par les fenêtres, mais tout, toujours, par l'effondrement triomphant des murs.

[p. 403] La fenêtre vaine a d'ailleurs disparu dans la toile suivante (*La Clôture*): appuyé à la crête du mur, le chien dressé, mais déjà un peu ramassé sur lui-même, contracté pour bondir, regarde en face de lui une surface bleue et infinie, dont le séparent seulement deux piquets plantés et un grillage à moitié abattu.

Un bond, et la surface pivote. Dedans dehors. D'un dedans qui n'avait pas d'extérieur à un dehors qui ne laisse subsister aucun intérieur. Champ et contrechamp. La fenêtre blanche s'est obscurcie, et le bleu qu'on avait devant soi devient un mur blanc qu'on laisse derrière soi. Il a suffi de ce bond, de cette irruption d'une force (qui n'est pas représentée sur une toile, mais qui se produit indiciblement *entre* deux toiles, sur l'éclair de leur proximité), pour que tous les signes et toutes les valeurs s'inversent.

Abolition des verticales: tout fuit désormais selon des horizontales rapides. Dans *La Belle* (la plus «abstraite» de la série: car c'est la force pure, la nuit surgissant de la nuit et se découpant comme une forme vive dans la lumière du jour), le bâton impuissant dessine cette fois comme un portique forcé. Jaillissant de l'obscur, qui semble encore l'imprégner et faire corps avec elle, une bête fuit, pattes en avant, sexe tendu.

Et la grande toile finale déploie et disperse un nouvel espace, absent jusque-là de toute la série. C'est le tableau de la transversalité; il est partagé par moitié entre la forteresse noire du passé et les orages de la couleur future. Mais, sur toute sa longueur, les traces d'un galop -un «signalement d'évadé». Il paraît que la vérité vient doucement, à pas de colombe. La force, elle, laisse sur la terre les griffes de sa course.

Il y a eu chez Rebeyrolle trois grandes séries d'animaux: les truites et les grenouilles, d'abord; les oiseaux; et voici les chiens. Chacune correspond non seulement à une technique distincte, mais à un acte de peindre différent. Les grenouilles ou les truites s'entrelacent aux herbes, aux cailloux, aux tourbillons du ruisseau. Le mouvement est obtenu par déplacements réciproques: les couleurs glissent sur leurs formes d'origine, constituent à côté d'elles, un peu plus loin, des taches flottantes et libérées; les formes se déplacent sous les couleurs et font surgir, entre deux surfaces immobiles, la ligne d'une attitude ou d'un geste nerveux. De sorte qu'il se produit du bondissement dans du vert, de la prestesse dans de la transparence, une rapidité furtive à travers des reflets bleus. Animaux d'en bas, animaux des eaux, des terres, des terres humides, formées à partir d'elles et dissoutes en elles (un peu comme les rats d'Aristote), les grenouilles et les truites ne peuvent [p. 404] être peintes que liées à elles et dispersées par elles. Elles emportent avec elles le monde qui les esquivent. Le peintre ne les saisit où elles se cachent que pour les libérer et les faire disparaître dans le geste qui les trace.

L'oiseau vient d'en haut comme le pouvoir. Il s'abat sur la force qui, elle, vient d'en bas, et qu'il veut maîtriser. Mais, au moment où il approche de cette force terrestre, plus vive pourtant, et plus brûlante que le soleil, il se décompose et tombe disloqué. Dans la série des Guérilleros, les oiseaux-hélicoptères-parachutistes basculent vers le sol, tête la première, déjà frappés par la mort, qu'ils vont semer autour d'eux dans un dernier sursaut. Chez Bruegel, un Icare minuscule, frappé par le soleil, tombait: cela se passait dans l'indifférence d'un paysage laborieux et quotidien. L'oiseau au béret vert, chez Rebeyrolle, tombe dans un énorme fracas d'où jaillissent des becs, des griffes, du sang, des plumes. Il est enchevêtré avec le soldat qu'il écrase, mais qui le tue; des poings rouges, des bras surgissent. Les contours dont les grenouilles et les truites se libéraient furtivement se retrouvent ici, mais par fragments, et à la périphérie d'une lutte où la violence de la couleur écrase les formes. L'acte de peindre s'est abattu sur la toile où il se débat encore longtemps.

Les chiens, comme les grenouilles, sont des animaux d'en bas. Mais les animaux de la force qui fait rage. La forme, ici, est entièrement recomposée; malgré les couleurs sombres et le ton sur ton, les silhouettes se découpent avec précision. Pourtant, le contour n'est pas obtenu par une ligne qui court net le long du corps; mais par des milliers de traits perpendiculaires, des brins de paille, qui forment un hérissé général, une sombre présence électrique dans la nuit. Il s'agit moins d'une forme que d'une énergie; moins d'une présence que d'une intensité, moins d'un mouvement et d'une attitude que d'une agitation, d'un tremblement difficilement contenus. Se méfiant du langage, Spinoza craignait qu'on confonde sous le mot chien l'«animal aboyant» et la «constellation céleste». Le chien de Rebeyrolle, lui, est résolument à la fois animal aboyant et constellation terrestre.

Ici, peindre la forme et laisser fuser la force se rejoignent. Rebeyrolle a trouvé le moyen de faire passer d'un seul geste la force de peindre dans la vibration de la peinture. La forme n'est plus chargée dans ses distorsions de représenter la force; et celle-ci n'a plus à bousculer la forme pour se faire jour. La même force passe directement du peintre à la toile, et d'une toile à celle qui la suit; de l'abattement tremblant, puis de la douleur supportée jusqu'au [p. 405] frémissent d'espoir, au bond, à la fuite sans fin de ce chien, qui, tournant tout autour de vous, vous a laissé seul dans la prison où vous voici maintenant enfermé, étourdi sur le passage de cette force qui est déjà loin de vous maintenant et dont vous ne voyez plus devant que les traces – les traces de qui «se sauve».

Referências Bibliográficas

Textos científicos e outros

AFFERGAN, F. et al. *Figures de l'humain : les représentations de l'anthropologie*. Paris: Edition de L'EHESS, 2003.

ALLIEZ, E. *Gilles Deleuze: une vie philosophique*. Le Plessis-Robinson: PUF/Les Empêcheurs de penser en rond, 1998.

ALSTON, W. P. *Filosofia da linguagem*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

ANDERS, G. “Introduzione” e “Parte Prima: Della vergogna prometeica”. In: *L'uomo è antiquato 1: considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*. Trad. para o italiano de Laura Dallapiccola. Turim: Bolatti Boringhieri, 2005. pp. 37-120.

_____. “Introduzione. Le tre revoluzioni industriali” e “La storia, II. La modernità è antiquata”. In: *L'uomo è antiquato 2: Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*. Trad. para o italiano de Maria Adelaide Mori. Turim: Bolatti Boringhieri, 2003. pp. 9-26; 277-285.

ARISTARCO, G. & ARISTARCO, T. (Eds.) *O novo mundo das imagens electronicas*. Lisboa: Edições 70, 1990.

ARTIERES, P. *Le Mots et les Choses de Michel Foucault: Regards critiques 1966-1968*. Caen: Presses Universitaires de Caen/IMEC Editeur, 2009.

_____. (Dir.) *Michel Foucault, la littérature et les arts*. Paris: Editions Kimé, 2004.

AUROUX, S. *A filosofia da linguagem*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1977.

BARCELLONA, P. *L'epoca del postumano: lezione magistrale per il compleanno di Pietro Ingrao*. Troina: Città Aperta Edizioni, 2007.

BEGOUT, B. *Suburbia: Du monde (urbain) clos à l'univers (suburbain) infini*. In: SCHMIDT, J.; NOTERIS, E. (Orgs.) *J. G. Ballard, Hautes Altitudes*. Alfortville, Editions Ere, 2008.

BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 165-196.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BERGSON, H. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1933.

BLACK, M. "Metaphor". In: _____. *Models and Metaphors*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1962. pp. 25-47.

BLANCHOT, M. *Michel Foucault tel que je l'imagine*. Paris: Editions Fata Morgana, 1986.

BOLMAIN, T. "Pratique archéologique, esthétique picturale et temporalité historique chez Foucault". In: *Revue Sens Public*. Acesso em 02 fev 2010.

Disponível em: <http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=720>

BOSI, A. "Uma leitura de Vico". In: _____. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. pp. 228-257.

BOUVERESSE, J. *Prodígios e vertigens da analogia: o abuso das belas-letas no pensamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOYD, R. Metaphor and theory change: what is 'metaphor' a metaphor for? In: ORTONY, A. (Ed.) *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. pp. 481-532.

BRITO, V. "Quel role les arts jouent-ils chez Deleuze?" In: CAUQUELIN, A. (Dir.) *Revue D'Esthétique - Ce que l'art fait à la philosophie: Le cas Deleuze*. Paris: Jean-Michel Place, 2004, pp. 79-86.

_____. "L'île déserte et le peuple qui manque". In: DOSSE, F.; FRODON, J-M. (Dir.) *Gilles Deleuze et les images*. Paris: Cahiers du cinéma et Institut National de l'Audiovisuel, 2008. pp. 65-74.

BRÜSEKE, F. J. "Risco e contingência". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 22 N. 63, 2007.

CALVINO, I. "Cibernetica e fantasmi: appunti sulla narrativa come processo combinatorio". In: *Saggi 1945-1985*. Vol. I. Milão: Palomar e Mondadori, 1995. pp. 205-225.

CANETTI, E. *Massa e poder*. São Paulo/Brasília: Melhoramentos/Ed. Universidade de Brasília, 1983.

CANONICO, A.; ROSSI, G. *Semi-imortalità: Il prolungamento indefinito della vita*. Milão: Lampi di Stampa, 2007.

CARONIA, A. *Il cyborg: saggio sull'uomo artificiale*. Milão: Shake Edizioni, 2008.

CASSIRER, E. *L'Essai sur l'homme*. Paris: Les Editions de Minuit, 1975.

CATUCCI, S. “La Pensée Picturale”. In: ARTIERES, P. (Dir.) *Michel Foucault, la littérature et les arts*. Paris: Editions Kimé, 2004. pp. 127-144.

CAVALCANTI, A. S. “Formas e deformação nas pinturas de Francis Bacon: a leitura de Gilles Deleuze”. In: ORLANDI, L. B. (Org.) *A diferença*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

CERTEAU, M. “Le rire de Michel Foucault” e “Le noir soleil du langage: Michel Foucault” In: _____ . *Histoire et psychanalyse: entre science et fiction*. Paris: Gallimard, 2002.

CHABOT, P. *La philosophie de Simondon*. Paris: J. Vrin, 2003.

CHANGEUX, J-P. (Dir.) *L’homme artificiel*. Paris : Odile Jacob, 2007.

CHAPERON, D.; KAENEL, Ph. et RUFFA , A. (Dir.) *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*. Paris: Desjonquères, 2007.

CHATEAU, D. “De la ressemblance: un dialogue Foucault-Magritte”. In: LENAIN, T. (Dir.) *L’image: Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris: Vrin, 1997. pp. 95-108.

_____ . “La formation discursive en esthétique”. In: SAISON, M. (Dir.) *La peinture de Manet. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris: Seuil, 2004. pp. 127-137.

CORBANEZI, E. R. *Sobre a razão do Mesmo que enuncia a não-razão do Outro: às voltas com a História da loucura e O Alienista*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

COUCHOT, E. “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração”. In: PARENTE, A. (Org.) *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. pp. 37-48.

_____ . “Tecnologias da Simulação: um sujeito aparelhado”. In: *Revista de comunicação e linguagens*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. N. 25, 1998. pp. 23-29.

CRARY, J. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 1992.

CRUZ, M. T. “Experiência e experimentação: notas sobre euforia e disforia a respeito da arte e da técnica”. In: *Revista de comunicação e linguagens*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. N. 25, 1998. pp. 425-434.

CUSSET, F. *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris: Éditions La Découverte, 2003.

DANESI, M. *Vico, metaphor, and the origin of language*. Indiana: Indiana University Press, 1993.

- DASTUR, F. *La mort: essai sur la finitude*. Paris: PUF, 2007.
- D'ATRI, A. *Vita e artifício: la filosofia di fronte a natura e tecnica*. Milão: BUR Saggi, 2008.
- DAWSON, B.; HARRISON, M. (Dirs.) *Francis Bacon: a terrible beauty*. Göttingen: Steidl, 2009.
- DE DUVE, T. “‘Ah! Manet...’ Comment Manet a-t-il construit *Un bar aux Folies-Bergère?*”. In: SAISON, M. (Dir.) *La peinture de Manet. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris: Seuil, 2004. pp. 95-112.
- DE FONTENAY, E. *Le Silence des bêtes: la philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris : Fayard, 1998.
- _____. *Sans offenser le genre humain: réflexions sur la cause animale*. Paris: Albin Michel, 2008.
- DE FONTANAY, E.; PASQUIER, M-C. *Traduire le parler des bêtes*. Paris: L'Herne, 2008.
- DE LACOTTE, S. H. *Deleuze: philosophie et cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- DEL NERO, H. S. *A humanidade em xeque*. Acesso em: 05 out. 2006.
Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=fsp1997&banner=bannersarqfolha>>
- DE OLIVEIRA, F.; RIZEK, C. S. (Orgs.) *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- DE ROSNAY, J. 2020. *Les scénarios du futur: comprendre le monde qui vient*. Paris: Des Idées & Des Hommes, 2007.
- DEBRU, C. *Philosophie de l'inconnu: le vivant et la recherche*. Paris: PUF, 1998.
- DEHAENE, G., LESTIENNE, C., PICQ, P. et SAGART, L. *La plus belle histoire du langage*. Paris : Seuil, 2008.
- DELEUZE, G. *Cinéma 1: l'image-mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.
- _____. *Cinéma 2: l'image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- _____. *Critique et clinique*. Paris: Les Editions de Minuit, 1993.
- _____. “Deux régimes de fous”. In: LAPOUJADE, D. (Ed.) *Deux régimes de fous: textes et entretiens 1975-1995*. Paris: Les Editions de Minuit, 2003. pp. 11-16.
- _____. *Foucault*. Paris: Les Editions de Minuit, 1986.

_____. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Vol. 2. Paris: Editions de la Différence, 1981.

_____. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2004.

_____. “L’homme, une existence douteuse”. In: LAPOUJADE, D. (Ed.) *L’Île déserte: textes et entretiens 1953-1974*. Paris: Les Editions de Minuit, 2002. pp. 125-130.

_____. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962.

_____. *Pourparlers*. Paris: Les Editions de Minuit, 1990.

DELEUZE, G., PARNET, C. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Les Editions de Minuit, 1975.

_____. *Mille Plateaux: capitalisme et squizophrénie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.

_____. *Qu’est-ce que la philosophie?* Paris: Les Editions de Minuit, 2005.

DERRIDA, J. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1972.

DESCOLA, P. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOMINGUES, D. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997.

DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. *Michel Foucault: beyond structuralism and hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

DUCLOS, D. *L’invention du langage*. Paris : Economica, 2008.

DURING, S. *Foucault and literature: towards a genealogy of writing*. London/New York, 1993.

DUPUY, J.-P. “Fabricação do homem e da natureza”. In: NOVAES, A. (Org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo*. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: SESC SP, 2008.

_____. *Nas origens das ciências cognitivas*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

_____. *Pour un catastrophisme éclairé: quand l’impossible est certain*. Paris: Seuil, 2002.

DYENS, O. *La condition inhumaine: essai sur l’effroi technologique*. Paris: Flammarion, 2008.

EPSTEIN, J. “Psychanalyse photo-electrique” e “Philosophie mécanique”. In: _____ . *L'intelligence d'une machine*. Paris: Editions Jacques Melot, 1946. pp. 105-112 e 115-124, respectivamente.

_____. *Écrits sur le cinéma. 1921-1953: édition chronologique en deux volumes*. Paris: Seghers, 1975.

FERREIRA, P. P. “More than meets the eye: os Transformers e a vida secreta das máquinas”. In: FERREIRA, P. P.; FREIRE, E. (Eds). *Nada*. Lisboa, N. 11, 2008. pp. 159-167.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da tecnologia*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1985. Acesso em: 03 set 2007.

Disponível em: <http://br.geocities.com/vilemflusser_bodenlos/textos/filosofiadacaixapreta.pdf>

_____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOTI, V. M. “Representation represented: Foucault, Velazquez, Descartes”. In: *Postmodern Culture* Vol. 7 N. 1, Setembro, 1996. Acesso em 05 set 2009.

Disponível em: <<http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.996/foti.996>>

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. “A pintura fotogênica”. In: MOTTA, M. B. (Org.) *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (Ditos e Escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Ceci n'est pas une pipe*. Paris: Fata Morgana, 1973.

_____. *Dits et écrits: 1954-1969 (Vol. 1)*. Paris: Ed. Gallimard, 1994.

_____. *Dits et écrits: 1970-1975 (Vol. 2)*. Paris: Ed. Gallimard, 1994a.

_____. *Histoire de la folie à l'age classique*. Paris: Ed. Gallimard, 1972.

_____. “La force de fuir”. In: _____ . *Dits et écrits: 1970-1975 (Vol. 2)*. Paris: Ed. Gallimard, 1994a. pp. 401-405.

_____. “La peinture de Manet”. In: SAISON, M. (Dir.) *La peinture de Manet. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris: Seuil, 2004. pp. 21-47.

_____. “La peinture photogénique”. In: _____ . *Dits et écrits: 1970-1975 (Vol. 2)*. Paris: Ed. Gallimard, 1994a. pp. 707-715.

- _____. *L'archéologie du savoir*. Paris: Ed. Gallimard, 1969.
- _____. *La volonté de savoir. Droit de mort et pouvoir sur la vie*. Paris: Ed. Gallimard, 1976.
- _____. *Les anormaux: cours au Collège de France 1974-1975*. Paris: Seuil/Gallimard, 1999.
- _____. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- _____. “Les mots et les images”. In: _____. *Dits et écrits: 1954-1969 (Vol. 1)*. Paris: Ed. Gallimard, 1994. pp. 620-623.
- _____. *L'ordre du discours*. Paris: Ed. Gallimard, 1971.
- _____. *Naissance de la clinique*. Paris: PUF, 1963.
- _____. *Philosophie: anthologie*. Paris: Ed. Gallimard, 2004a.
- _____. “Qu'est-ce qu'un auteur?”. In: DAVIDSON, A. I.; GROS, F. (Dirs.) *Philosophie: anthologie*. Paris: Ed. Gallimard, 2004a. pp. 290-318.
- _____. *Raymond Roussel*. Paris: Ed. Gallimard, 1963.
- _____. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.
- _____. “Verdade e poder”. In: MACHADO, R. (Org.) *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.
- FUCHS, C. *Linguistique et traitements automatiques des langues*. Paris : Hachette, 1993.
- GARCIA DOS SANTOS, L. *Às voltas com Lautrémont*. Tese (Livro docência) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.
- _____. “Humano, pós-humano, transumano: implicações da desconstrução da natureza humana”. In: NOVAES, A. (Org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo*. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: SESC SP, 2008.
- _____. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. “Sobre o futuro do humano”. In: FERREIRA, P. P.; FREIRE, E. (Eds.) *Nada*. Lisboa, N. 11, 2008. pp. 135-149.
- GENTNER, D.; JEZIORSKI, M. “The shift from metaphor to analogy in Western science”. In: ORTONY, A. (Ed.) *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. pp. 447-480.

GERGEN, K. J. Metaphor, metatheory, and the social world. In: LEARY, D. E. (Ed.). *Metaphors in the history of psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. pp. 267-299.

GIL, J. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 2000.

_____. "O corpo, a arte e a linguagem: o exemplo de Alberto Caeiro". In: *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. N. 10/11, 1990. pp. 59-70, Lisboa.

GLEICK, J. *Acelerado: a velocidade da vida moderna, o desafio de lidar com o tempo*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

GOBARD, H. *L'aliénation linguistique: analyse tétraglossique*. Paris: Flammarion, 1976.

GOODY, J. *La raison graphique: la domestication de la pensée sauvage*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

GRASSI, E. *Vico y el humanismo: ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1999.

GRESSARD, G. *Le film de science fiction*. Saint-Etienne: Ed. J'ai lu, 1988.

GROS, F. "De Borges à Magritte". In: ARTIERES, P. (Dir.) *Michel Foucault, la littérature et les arts*. Paris: Editions Kimé, 2004. pp. 15-22.

HARAWAY, D. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". In: _____. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London, Free Association Books, 1991. pp. 149-181.

_____. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". In: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London, Free Association Books, 1991. pp. 183-201.

_____. "The Biopolitics of Postmodern Bodies: Constitutions of Self in Immune System Discourse". In: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London, Free Association Books, 1991. pp. 203-230.

HAUSMAN, C. R. *Metaphor and art: interactionism and reference in the verbal and nonverbal arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

HAYLES, N. K. *How we became posthumans: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1999.

HEIDEGGER, M. *Essaies et conférences*. Paris: Gallimard, 1958.

_____. *Lettre sur l'humanisme*. Paris: Aubier, Montaigne, 1964.

- HERRENSCHMIDT, C. *Les trois écritures: langue, nombre, code*. Paris : Gallimard, 2007.
- HEUDIN, J.-C. *Les créatures artificielles: des automates aux mondes virtuels*. Paris: Odile Jacob, 2008.
- HJELMSLEV, L. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Les Editions de Minuit, 1968.
- IDG Now!/UOL. *Universidade apresenta protótipo de lentes de contato com circuito*. Acesso em 18 jan 2009.
Disponível em: <<http://idgnow.uol.com.br/mercado/2008/01/18/universidade-apresenta-prototipo-de-lentes-de-contatos-com-circuitos/>>
- IMBERT, C. “Les droits de l’image”. In: SAISON, M. (Dir.) *La peinture de Manet. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris: Seuil, 2004. pp. 147-163.
- JAY, M. *Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1993.
- JEUDY, P-H. “A irresistível ascensão do conceito”. In: *Revista de comunicação e linguagens*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. N. 6/7, 1988. pp. 233-247.
- JUST, M. A. et al. *Predicting Human Brain Activity Associated with the Meanings of Nouns*. Acesso em: 10 mai 2008.
Disponível em: <<http://www.sciencemag.org/cgi/content/abstract/320/5880/1191>>
- KERCKHOVE, D. “Arte na rede e comunidades virtuais” In: *Revista de comunicação e linguagens*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. N. 25, 1998. pp. 61-68.
- _____. “O senso comum, antigo e novo.” In: PARENTE, A. (Org.) *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. pp. 56-64.
- KOCHELEFF, T. “Vue sur le *panopticon* de Foucault”. In: LENAIN, T. (Dir.) *L’image: Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris: Vrin, 1997. pp. 95-108. pp. 127-151.
- KLUGER, J. *Rewiring the Brain*. Acesso em: 15 jan 2009.
Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1657822-1,00.html>>
- KUHN, T. S. “Metaphor in science”. In: ORTONY, A. (Ed.) *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. pp. 533-542.
- KUNZRU, H. *You are Cyborg*. Acesso em: 29 out 2008.
Disponível em: <<http://www.wired.com/wired/archive/5.02/ffharaway.html>>

KURZWEIL, R. *Reinventing Humanity: the future of human-machine intelligence*. Acesso em: 14 set 2006.

Disponível em: <<http://www.kurzweilai.net/articles/art0635.html?printable=1>>

KURZWEIL, R.; MEYER, C. *Understanding the accelerating rate of change*. Acesso em: 14 set 2006. Disponível em: <<http://www.kurzweilai.net/articles/art0563.html?printable=1>>

LEUTRAT, J-L. “Une allégorie à la Deleuze”. In: CAUQUELIN, A. (Dir.) *Revue D’Esthétique - Ce que l’art fait à la philosophie: Le cas Deleuze*. Paris: Jean-Michel Place, 2004, pp. 87-97.

LOPES, R. S. “A cultura tátil e as imagens eletrônicas”. In: *Revista de comunicação e linguagens*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. N. 25, 1998. pp. 359-364.

LUCIO DE CAMPOS, J. “Eis dois cachimbos: roteiro para uma leitura foucaultiana de Magritte”. In: *Espéculo. Revista de Estudos Literários*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Acesso em 03 jan 2010.

Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/magritte.html>>

LAKOFF, G. “The contemporary theory of metaphor”. In: ORTONY, A. (Ed.) *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. pp. 202-251.

_____. *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1987.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LAKOFF, G.; TURNER, M. *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*. London/Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

LEARY, D. E. (Ed.). *Metaphors in the history of psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

LECOURT, D. *Humain, posthumain: la technique et la vie*. Paris: PUF, 2003.

LENAIN, T. (Dir.) *L’image: Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris: Vrin, 1997.

LIMA, L. C. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LOGAN, R. K. *The fifth language: learning a living in the computer age*. Toronto: Stoddart, 1995.

MAASEN, S.; WEINGART, P. *Metaphors and the Dynamics of Knowledge*. London/New York: Routledge, 2000.

MACHADO, A. “Repensando Flusser e as imagens técnicas”. In: *Revista de comunicação e linguagens*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. N. 25, 1998. pp. 31-45.

MALUFE, A. C. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

MARIE, D. “RECTO/VERSO ou le spectateur en mouvement”. In: SAISON, M. (Dir.) *La peinture de Manet. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris: Seuil, 2004. pp. 81-93.

MARINI, F. *Francis Bacon*. Milão: Skira Editore, 2008.

MARTINS, H. “Aceleração, progresso e *experimentum humanum*”. In: GARCIA, J. L.; MARTINS, H. (Orgs.) *Dilemas da civilização tecnológica. Estudos e Investigações* 28. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2003. pp. 19-77.

_____. “Hegel, Texas: temas de filosofia e sociologia da técnica” e “Tecnologia, modernidade e política”. In: _____. *Hegel, Texas e outros ensaios de teoria social*. Lisboa: Edições Século XXI, 1996.

_____. “O deus dos artefatos: sua vida, sua morte”. In: ARAÚJO, H. R. (Org.) *Tecnociência e cultura: ensaios sobre o tempo presente*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998. pp. 149-168.

_____. “Tecnociência e arte”. In: LEONE, C. (Org.) *Rumo ao cibernundo?* Oeiras: Celta Editora, 2000.

_____. “The informational transfiguration of the world”. In: *Investigations in the metaphysics of information IV*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2005. (Inédito).

_____. “The metaphysics of information: the power and the glory of machinehood”. In: *Res Publica – Revista de Ciência Política e Relações Internacionais*. Lisboa, N. 1/2, 2005a. pp. 165-192.

MAUBERT, F. *Conversas com Francis Bacon: o cheiro de sangue não desgruda seus olhos de mim*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MERLEAU-PONTY, M. *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MONACHESI, J. *Ciborgues Da Resistência*. Acesso em: 05 dez. 2008.
Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0911200308.htm>>

MOURÃO, J. A. “O trabalho da figura: metamorfose/anamorfose”. In: *Revista de comunicação e linguagens*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. N. 20, 1994. pp. 121-129.

MUMFORD, L. *Les transformations de l’homme*. Paris: Payot, 1972.

_____. *Le mythe de la machine: la technologie et le développement humain*. Tome I Paris: Fayard, 1973.

NABIHANI, K. *Essai d'une détermination esthétique de l'humain*. Tese (Doutorado) – Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Paris, Paris, 1964.

NIETZSCHE, F. “Assim falou Zaratustra: um livro para todos e ninguém”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. pp. 209-249.

_____. “Considérations inactuelles”. In: *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2000. pp. 429-725.

_____. “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral” (1873). In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. pp. 53-60.

NOBLE, D. *The religion of technology: the divinity of man and the spirit of invention*. New York: Penguin Books, 1999.

NOGARE, P. D. *Humanismos e anti-humanismos: introdução à antropologia filosófica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

NOVAES, A. (Org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo*. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: SESC SP, 2008.

_____. *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

ORTONY, A. (Ed.) *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

PARENTE, A. (Org.) *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. pp. 37-48.

PEARSON, K. A. *Viroid life: perspectives on Nietzsche and the transhuman condition*. London/New York: Routledge, 1997.

PELLEJERO, E., “Dos dispositivos de poder ao agenciamento da resistência”. In: *Com Ciência. Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*. Acesso em: 16 jan 2010.
Disponível em: < <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=35&id=419>>

PEPPERELL, R. *The posthuman condition: consciousness beyond the brain*. Bristol/Portland: Intellect, 2003.

PERRET, C. “Le modernisme de Foucault”. In: SAISON, M. (Dir.) *La peinture de Manet. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris: Seuil, 2004. pp. 113-126.

PLAZA, J. “As imagens de terceira geração, tecno-poéticas.” In: PARENTE, A. (Org.) *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. pp. 72-88.

PUECH, M. *Homo sapiens technologicus*. Paris: Le Pommier, 2008.

- RABINOW, P. *Antropologia da razão*. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 2002.
- RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: Eixo experimental org.; Ed. 34, 2005.
- RICHARDS, I. A. *Philosophy of rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- RICOEUR, P. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- ROSENAU, P. M. *Post-modernism and the social sciences: insights, inroads, and intrusions*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- ROSENFELD, A. *L'homme futur*. Paris: Bernard Grasset, 1970.
- RUCKER, R. *A quarta dimensão*. Lisboa: Gradativa, 1991.
- RUYER, R. *La gnose de Princeton: des savants à la recherche d'une religion*. Paris: Fayard, 1974.
- SAISON, M. (Dir.) *La peinture de Manet. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris: Seuil, 2004.
- SALMON, C. *Storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris : La Découverte, 2007.
- SAUVAGNARGUES, A. "De la capture de forces à l'image" In: CAUQUELIN, A. (Dir.) *Revue D'Esthétique - Ce que l'art fait à la philosophie: Le cas Deleuze*. Paris: Jean-Michel Place, 2004, pp. 51-66.
- SCHLANGER, J. E. *Les métaphores de l'organisme*. Paris: J. Vrin, 1971.
- SEARLE, J. *Mente, cérebro e ciência*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. "Las meninas and the Paradoxes of Pictural Representation". In: *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 3 (Spring, 1980), pp. 477-488. Chicago: The University of Chicago Press. Acesso: 08 mai 2009. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1343104>>
- SELIGMANN-SILVA, M. "Da representação para a apresentação: como pensar as 'ciências humanas' na era da biopolítica e da virada imagética?". In: *Revista Cult*. São Paulo: Editora Bregantini. N. 132, 2009. pp. 38-41.
- _____. *Repetição diferente: o excesso de consciência histórica está conduzindo a uma "nova" episteme*. Acesso em 05 mar 2009. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2774,1.shl>>

SENRA, S. “O último círculo”. In: ANDUJAR, C. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 127-142.

SHIRANI, T., *Combat-entre Deleuze et la pensée orientale*. Acesso em 08 jun 2010.
Disponível em: <nessie-philos.com/Files/takashi_shirani_combat_entre.pdf>

SIBILIA, P. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 2002.

SIMÕES, G. R. “Figuras da interação homem-computador. Relação de embodiment, relação hermenêutica”. In: *Revista de comunicação e linguagens*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. N. 20, 1994. pp. 179-194.

SIMONDON, G. “Introduction”. In: _____. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Paris: Edition Jérôme Millon, 2005. pp. 23-36.

SLOTERDIJK, P. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000a.

_____. *Règles pour le parc humain: une lettre en réponse à la Lettre sur L'humanisme de Heidegger*. Paris: Editions Mille et Une Nuits, 2000.

SOBCHAK, V. C. (Ed.) *Meta-morphing: visual transformation and the culture of quick-change*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1999.

SOKAL, A.; BRICMONT, J. *Impostures intellectuelles*. Paris: O. Jacob, 1997.

SOMVILLE, P. “Portrait de groupe avec un chien”. In: LENAIN, T. (Dir.) *L'image: Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris: Vrin, 1997. pp. 95-108. pp.153-161.

STIEGLER, B. *Nietzsche et la biologie*. Paris: PUF, 2001.

TADEU DA SILVA, T. "Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano". In: *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. pp. 11-17.

THEVOZ, M. *Le miroir infidèle*. Paris: Les Editions de Minuit, 1996.

TIBON-CORNILLOT, M. “La reconstruction générale du monde” e “La numérisation générale ou le redoublement ‘virtuel’ du monde ‘réel’”. In: *La Planète Laboratoire*. Acesso em 10 jan 2009.

Disponível em: <<http://d.scribd.com/docs/wo1rwnacaq3eyjqedpm.pdf>>

TORRES, S. *Les temps recomposés du film de science-fiction*. Paris/Québec: L'Harmattan/Les Presses de l'Université de Laval, 2004.

TRICLOT, M. *Le moment cybernétique: la constitution de la notion d'information*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 2008.

TRIKI, R. "Foucault en Tunisie". In: SAISON, M. (Dir.) *La peinture de Manet. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris: Seuil, 2004. pp. 51-63.

_____. "Les aventures de l'image chez Michel Foucault". In: LENAIN, T. (Dir.) *L'image: Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris: Vrin, 1997. pp. 109-125.

VERENE, D. P. *The Institute for Vico Studies*. Acesso em: 16 jan 2009.
Disponível em: <<http://www.vicoinstitute.org/>>

VINGE, V. *The technological singularity*. Acesso em: 14 set 2006.
Disponível em: <<http://www.kurzweilai.net/articles/art0092.html?printable=1>>

VIRILIO, P. *Velocidade e política*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

Literatura

BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Ed. Globo, 2001.

DUCASSE, I.; LAUTREAMONT, C. de. *Poésis*. Paris: L'Ecart Absolu, 2003.

LAUTREAMONT, C. de. *Les chants de Maldoror*. Paris: Univers des Lettres/Bordas, 1970.

MÜLLER, H. *Mamlet-machine, Le père, Horace, Mauser, Héraklès 5 et autres pièces*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979/85.

Normalização e obras de referência

ANA A. G. LLAGOSTERA, A. A.; CECCOTTI, H. M.; VICENTINI, R. A. B. (Eds). *Dissertações e Teses: normalização do documento impresso e eletrônico*. Campinas: Sistemas de Bibliotecas da Unicamp, 2007.

REY, A. (Dir.). *Micro-Robert Poche*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1997.

Referências Iconográficas e outras

Lista de imagens reproduzidas

BACON, F. “Folha de catálogo ilustrando *Three Studies for a Portrait of Peter Beard e Three Studies for a Portrait (Peter Beard)*”. In: DAWSON, B.; HARRISON, M. (Dirs.) *Francis Bacon: a terrible beauty*. Göttingen: Steidl, 2009. p. 147.

_____. *Lying figure in Mirror*. Pintura, óleo sobre tela. 198 x 147,5 cm. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1971.

_____. *Portrait of George Dyer Staring into a Mirror*. Pintura, óleo sobre tela. 198 x 147,5 cm. Caracas: Coleção Particular, 1967.

_____. *Study of George Dyer in a Mirror*. Pintura, óleo sobre tela. 198 x 147,5 cm. Lugano: Coleção Thyssen-Bornemisza, 1968.

_____. *Study of Portrait (Michel Leiris)*. Pintura, óleo sobre tela. 35,5 x 30,5 cm. Paris: Centre Georges Pompidou, 1978.

CALDAS, W. *O livro Velásquez*. 27 x 31 x 0 cm. São Paulo: Editora Anônima, 1996.

CATTELAN, M. *Untitled*. Instalação, tela, madeira e plástico. Houston: The Menil Collection, 2009.

FROMANGER, G. *Boulevard des Italiens*. Pintura, óleo sobre tela. 100 x 100 cm. Grand-Duché de Luxembourg: Musée National d’Histoire et d’Art, 1971.

_____. *Le Rouge*. Pintura, óleo sobre tela. 100 x 100 cm. Coleção particular, 1971.

_____. *Mon tableau s’égoutte*. Pintura acrílica sobre madeira cortada. 220 x 150 cm. Coleção particular, 1966.

GOYA, F. *Las meninas*. Desenho, sanguina e traços de lápis negro sobre papel. 40 x 32,8 cm. Madri: Coleção particular, 1778.

_____. *Las meninas*. Gravura, água-forte. 40 x 32,8 cm. Boston: Museum of Fine Arts, 1778-9.

HAMILTON, R. *Las meninas de Picasso: Dibujo preliminar I*. Gravura, tinta negra e lápis sobre papel. 76 x 56 cm. Madri: Coleção do artista, 1773.

_____. *Las meninas de Picasso: Dibujo preliminar III*. Gravura, tinta negra e lápis sobre papel. 76 x 56 cm. Madri: Coleção do artista, 1773.

_____. *Las meninas de Picasso: Estampa definitiva*. Gravura, tinta negra e lápis sobre papel. 76 x 56 cm. Madri: Coleção do artista, 1773.

MANET, E. *Le Balcon*. Pintura, óleo sobre tela. 169 x 125 cm. Paris: Musée d'Orsay, 1868-9.

_____. *Un bar aux Folies-Bergère*. Pintura, óleo sobre tela. 96 x 130 cm. Londres: Courtauld Institute Galleries, 1881-2.

PICASSO, P. *Esbós per a "Las meninas"*. Desenho, lápis azul sobre papel. 24 x 30,5 cm. Barcelona: Museo Picasso, 1957.

_____. *Las meninas (composició central)*. Pintura, óleo sobre tela. 36 x 28 cm. Barcelona: Museo Picasso, 1957.

_____. *Las meninas (conjunt) 1*. Pintura, óleo sobre tela. 46 x 37,5 cm. Barcelona: Museo Picasso, 1957.

_____. *Las meninas (conjunt) 2*. Pintura, óleo sobre tela. 194 x 260 cm. Barcelona: Museo Picasso, 1957.

_____. *Las meninas (conjunt) 3*. Pintura, óleo sobre tela. 161 x 129 cm. Barcelona: Museo Picasso, 1957.

_____. *Las meninas (conjunt) 4*. Pintura, óleo sobre tela. 129 x 161 cm. Barcelona: Museo Picasso, 1957.

_____. *Las meninas (conj sense Velázquez)*. Pintura, óleo sobre tela. 129 x 161 cm. Barcelona: Museo Picasso, 1957.

_____. *Las meninas (Infanta Margarida Maria) 1*. Pintura, óleo sobre tela. 33 x 24 cm. Barcelona: Museo Picasso, 1957.

_____. *Las meninas (Infanta Margarida Maria) 2*. Pintura, óleo sobre tela. 46 x 37,5 cm. Barcelona: Museo Picasso, 1957.

_____. *Las meninas (Infanta Margarida Maria) 3*. Técnica mista, óleo, lápis grafite e lápis de cera colorido sobre tela. 33 x 24 cm. Barcelona: Museo Picasso, 1957.

_____. *Las meninas (Infanta Margarida Maria) 4*. Pintura, óleo sobre tela. 100 x 81 cm. Barcelona: Museo Picasso, 1957.

_____. *Las meninas (Infanta Margarida Maria) 5*. Pintura, óleo sobre tela. 35 x 27 cm. Barcelona: Museo Picasso, 1957.

_____. *Las meninas (Isabel de Velasco, María Bárbara i Nicolasito Pertusato)*. Pintura, óleo sobre tela. 130 x 96 cm. Barcelona: Museo Picasso, 1957.

RANCINAN, G. *The Maids of Honour by Rancinan*. Fotografia/Vídeo Instalação/Exposição. Los Angeles/Paris: SmashBox Studio/Palais de Tokyo, 2009.

REBEYROLLE, P. *Clonage II*. Técnica mista, 280 x 210 cm. Paris: Galerie Claude Bernard, 2001.

_____. *Homme Saignant du Nez*. Pintura, óleo sobre tela, 228 x 195 cm. Paris: Galerie Claude Bernard, 1983.

_____. *Implosion n° III, Série Implosions*. Pintura, óleo sobre tela, 195 x 130 cm. Paris: Galerie Claude Bernard, 2004.

_____. *Les Animaux Malades de l'Eugénisme*. Pintura, óleo sobre tela, 170 x 170 cm. Paris: Galerie Claude Bernard, 2003.

THEVOZ, M. “Diagrama da composição d’*As meninas* segundo Michel Thévoz”. In: _____. *Le miroir infidèle*. Paris: Les Editions de Minuit, 1996. p. 43.

UMBEHR, O. M. “Autoportrait”. Fotografia reproduzida a partir de LENAIN, T. (Dir.) *L’image: Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris: Vrin, 1997. p.132.

VELÁSQUEZ, D. *Las meninas*. Pintura, óleo sobre tela. 310 x 276 cm. Madri: Museo Nacional Del Prado, 1656.

Vídeos e Filmes

Autor desconhecido. *Life 2.0*. Acesso em 01 dez 2008.

Disponível em <http://www.dailymotion.com/video/x36azw_life-20_creation>

BLADE RUNNER: O CAÇADOR DE ANDRÓIDES. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Hampton Fancher e David Webb Peoples, baseado em obra de Philip K. Dick. Columbia TriStar / Warner Bros, 1982. 1 DVD (118 mn). Título original: *Blade Runner*.

DEPOIS DAQUELE BEIJO. Direção: Michelangelo Antonioni. Roteiro: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra e Edward Bond. Warner Home Video, 1966. 1 DVD (110 mn). Título original: *Blow-up*.

CORPO SOBRE-HUMANO, O: DE CARRASCOS A DEFENSORES. Produtores: Michael Mosley e David Hickman. BBC, 1996. 1 DVD (50 mn). Ediciones Folio, 2008 (para a versão consultada). Título original desconhecido.

CORPO SOBRE-HUMANO, O: TECNO-GENÉTICA. Produtores: Michael Mosley e David Hickman. BBC, 1996. 1 DVD (50 mn). Ediciones Folio, 2008 (para a versão consultada). Título original desconhecido.

GRAND SILENCE, LE. Direção: Philip Gröning. Roteiro: Philip Gröning. Philip Gröning Filmproduktion, Diaphana Edition Vidéo et TF1 Vidéo, 2005 et 2007 (DVD Bonus). 1 DVD (158 mn) et 1 DVD Bonus (210 mn). Título original: *Die Grösse Stille*.

HOMEM DA CÂMERA, O. Direção: Dziga Vertov. Montagem: Dziga Vertov e Elizaveta Svilova. 1929. (80/68mn). Preto e branco. Título original: *Chelovek s kinoapparatom*.

INDOCTRINATION. Direção e roteiro: Harun Farocki. Harun Farocki Film Production, Facets Video, 1987. 1 DVD (44 mn). Título original: *Die Schulung*.

WARWICK, K. *Building gods rough cut*. 80 min. 2003. Acesso em 03 mai 2008.
Disponível em <<http://video.google.com/videosearch?q=building+gods&sitesearch=>>

2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. MGM, 1968. 1 DVD (149 mn). Título original: *2001: A space odyssey*.

Catálogos/Guias/Exposições

MUSEO DEL PRADO (Madri, Espanha). *Las meninas de Richard Hamilton*: catálogo. Madri, 2010.

_____ . *O Guia do Prado*: catálogo. Madri, 2009.

CENTRE POMPIDOU (Paris, França). *Figuration Narrative: Paris 1960-1972*: catálogo. Paris, 2008.

Imagem da capa

SCACHETTI, R. E. *Sem título*. Fotografia digital, 2010/2011.