

Os direitos da imagem – Michel Foucault e a pintura

Resumo

Os ensaios de Foucault sobre pintura são parte da ampla história da representação, presente em suas obras mais importantes dos anos sessenta, período dito arqueológico. O objetivo destes textos – a famosa interpretação de Velásquez, o livro sobre Magritte e a conferência sobre Manet – é a análise das relações entre palavras e coisas, formas e conteúdos, significados e significantes na representação pictórica.

Palavras-chave: Michel Foucault; estética; representação; método arqueológico; pintura.

Abstract

The Foucault's essays on painting are part of the larger history of representation that informs all his major works of the sixties, said archeological period. The aim of these writings – the well-known reading of Velasquez, the book on Magritte and the lecture on Manet – is the analyze of the relation between words and images, forms and contents, signifiers and signifieds, in a pictorial representation.

Keywords: Michel Foucault; aesthetic; representation; archeological method; painting.

Nas últimas páginas de *A arqueologia do saber*,¹ Foucault indica alguns caminhos possíveis para a análise arqueológica. Um deles é o de uma arqueologia da pintura, da qual apresenta as linhas gerais. Primeiramente, em um recorte negativo: ela não revelará, na superfície de linhas e cores, as intenções do pintor ou a sua filosofia; tampouco irá analisar na tela o que o pintor tomou das

1 “Outras arqueologias”, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, p. 253.

* Professora do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

opiniões científicas da época. Uma arqueologia da pintura não irá procurar o que a pintura *diz* em uma linguagem sem palavras, cujas significações mudas seriam indefinidamente traduzidas pelas ulteriores interpretações. Recusando as análises fenomenológicas da pintura, Foucault indica brevemente a novidade dessa arqueologia:

Ela irá pesquisar se o espaço, a distância, os volumes, os contornos não foram, na época visada, nomeados, enunciados, conceituados em uma prática discursiva; e se o saber ao qual esta prática discursiva deu lugar não foi talvez investido em teorias e especulações, em formas de ensino e em receitas, mas também em procedimentos, nas técnicas e quase no próprio gesto do pintor.²

A pintura, tal como Foucault então a concebe, está entrelaçada à positividade de um saber, isto é, a um regime discursivo específico e por isto será um elemento privilegiado na análise das práticas discursivas. É a esta concepção que se deve a bela análise de *Las meninas* que abre a arqueologia das ciências humanas de *As palavras e as coisas*.

A pintura formula também a relação, para Foucault, problemática entre o discurso e o visível, entre palavras e coisas. Ou, como propusera em *As palavras e as coisas*, a grave questão da incompatibilidade total entre o dizer e o ver. É no horizonte deste problema que o tema da representação pictórica se impõe. Em uma resenha de dois livros de Panofsky – *Ensaio de iconologia e Arquitetura gótica e pensamento escolástico* – escrita em 1967, Foucault situa o problema, absolutamente fundamental para a sua obra, que ele encontra também no autor resenhado:

Estamos convencidos, *sabemos*, que tudo fala em uma cultura: as estruturas da linguagem dão sua forma à ordem das coisas. Assim, (...) as formas plásticas eram textos investidos na pedra, nas linhas ou nas cores; analisar um capitel, uma iluminura, era manifestar o que “isto queria dizer”: restaurar o discurso lá onde, para falar mais diretamente, ele havia se despido de suas palavras.³

O que Foucault encontra em Panofsky – e o que nele lhe interessa – é que, destituindo o discurso de seus privilégios, ele não elege a autonomia do universo plástico, mas mostra o caráter complexo das relações entre o que se vê e o que se diz. Pois o discurso não é, para Foucault, o fundo interpretativo comum a todos os fenômenos de uma cultura. Discurso e figura têm, cada um, o seu modo de ser e mantêm relações complexas e entrecruzadas cujo funcionamento recíproco deve ser analisado.

Foucault dá como exemplo a análise de Panofsky da função representativa da pintura ocidental, sempre mimética, até o final do século XIX, na relação com um determinado objeto. Afastando-se da oposição forma *versus* sentido, para a consideração do que julga essencial em uma obra, Panofsky empreende a análise de uma função representativa complexa que percorre, com valores diversos, toda a espessura formal do quadro e que fornece as regras de uma espécie de “sintomatologia das culturas” que determina uma sensibilidade, um sistema de valores. Neste sentido, a obra de Panofsky “valeria como uma indicação, talvez como um modelo” para a análise das relações entre o discurso e as imagens. Se quando escreveu *As palavras e as coisas*, Foucault ainda não havia lido Panofsky, o que a resenha sublinha é uma reconhecida afinidade de questões.

Sabe-se que *Las Meninas*, em *As palavras e as coisas*, não é considerado apenas um documento visual ou mera ilustração da época clássica. Trata-se da formulação de muitos dos problemas que atravessam o pensamento do autor. Foucault entende que a tela de Velásquez possa ser nada menos que “a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre”.⁴ É nessa pintura que encontra os elementos para a interpretação da época clássica, isto é, da figura histórica da ordem do racionalismo, que, segunda a sua arqueologia, se funda na representação a partir de igualdades e diferenças. Ou seja, a profunda modificação em relação a hegemonia da semelhança, que organizava os discursos até o final do século XVI, ganha na tela do pintor barroco a sua imagem. A análise de Foucault não é uma interpretação do quadro, isto é, não busca recuperar o que ele quer dizer. Trata-se de determinar, na composição da tela, em seus jogos de luz, o espaço das visibilidades e das invisibilidades, o entrecruzamento do discurso e da forma plástica. Assim a representação, no reflexo no espelho, dos monarcas invisíveis para os quais toda a composição se dirige – uma visibilidade inacessível aos personagens da cena – entrecruza-se com o modo de ser do sujeito no discurso clássico.

2 *Ibidem* (minha tradução).

3 Foucault, M., *Dits et écrits*, I, Gallimard, Paris, 1994, p. 621 (minha tradução).

4 Foucault, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p.31 (minha tradução).

Como apontou Gilles Deleuze, a lógica presente na análise de *As meninas* é a mesma que Foucault usa para a sua análise dos enunciados: como estes, “as visibilidades (...) podem não ser nunca escondidas, mas nem por isto são imediatamente vistas nem visíveis. Ao contrário, são mesmo invisíveis enquanto se fica nos objetos, nas coisas ou nas qualidades sensíveis sem se elevar até a condição que abre estas visibilidades”.⁵ O “lugar excessivo” a que se refere a análise de Foucault, isto é, aquele que, no exterior da tela, ocupa o espectador ao olhar para ela, é também um lugar na visibilidade aberta pelo quadro: a visibilidade não é a maneira de ver do sujeito, mas, ao contrário, o sujeito é, antes, um lugar ou, melhor, uma função da visibilidade.

Foucault irá encontrar em um outro pintor, Manet, o questionamento da representação clássica que abrirá o espaço da nossa contemporaneidade na pintura. É Manet que lhe dá acesso ao fascínio e à natureza intrigante da pintura:

Há na pintura coisas que me fascinam e que me intrigam inteiramente, como Manet. Nele tudo me surpreende. A feiura, por exemplo. A agressividade da feiura, como em *Le balcon*. E também o caráter inexplicável de sua pintura, que fez com que ele próprio não dissesse nada sobre ela. Manet fez na pintura um certo número de coisas em relação às quais os impressionistas eram absolutamente regressivos. ...Manet foi indiferente a cânones estéticos que estão tão ancorados em nossa sensibilidade que mesmo agora não se compreende porque ele fez isto e como ele o fez.⁶

Logo depois da publicação de *As palavras e as coisas*, Foucault chegou a assinar contrato com uma editora de Paris para escrever um livro sobre o pintor que se intitularia *Le noir et la surface – essai sur Manet*, no entanto nunca escrito. Mas deixou-nos uma análise de sua pintura – na verdade de 13 telas – em uma bela conferência realizada em Túnis, 1971. Esta conferência só foi publicada em 2004, pela recuperação do registro sonoro do acontecimento das velhas fitas-cassetes.⁷ O livro sobre Manet foi, assim, transversalmente publicado. Discorrendo sobre o pintor, enquanto se passavam dispositivos

das telas analisadas, Foucault poderia ser tomado como um banal professor de história da arte. O que estava em jogo, no entanto, era a elaboração de um discurso, através da história da arte e da estética, que fazia do espaço de representação da pintura uma ocasião exemplar para analisar uma nova configuração do saber.⁸ Mais especificamente, para analisar o surgimento da modernidade.

Os leitores de Michel Foucault conhecem o procedimento: problematizar os lugares-comuns da historiografia. No caso de Manet, o lugar-comum seria o de avaliar a sua importância para a história da arte por ter criado, através da modificação das técnicas e dos modos de representação da pintura, as condições para a grande novidade dos impressionistas. Perspectiva de uma história linear que aponta para as modificações somente para entrelaçá-las em uma cronologia contínua. Foucault, ao contrário, ressalta a descontinuidade na história da arte: a pintura de Manet é a ruptura da tradição clássica. Mais do que ser o precursor do impressionismo, Manet é quem inaugura o espaço no qual irá se desenvolver a arte contemporânea. Sua pintura é um incessante questionamento da representação, a ponto de promover um corte radical com a tradição. A análise de Foucault quer medir a profundidade desta ruptura.

A pintura ocidental, desde o Renascimento, esforçava-se para criar, no espaço da representação, a ilusão tridimensional de um espetáculo que disfarçava a materialidade dela, isto é, o caráter bidimensional da tela, parede ou madeira em que era feita. Reforçava a ilusão pela técnica de representação de um ponto de luz, interior à tela, que negava a luz real que, do exterior, incidia sobre o retângulo da pintura. Esta materialidade do quadro era negada também pela atribuição de um lugar ideal para o espectador, assinalado na pintura: “o quadro representava um espaço profundo, iluminado por um sol lateral e que era visto como um espetáculo, a partir de um lugar ideal”.⁹ Manet é a ruptura da representação ilusionista da pintura: ele deixou aparecer, no próprio espaço da representação, aquilo que o quadro-espetáculo queria esconder, ou seja, as propriedades materiais da tela. Com seus grandes traçados que punham em evidência a superfície retangular, com uma iluminação real que não disfarçava a tela, com a possibilidade para o espectador de olhar a partir de qualquer lugar para a pintura, Manet inventou o que Foucault chama de “quadro-objeto”. É a partir da consideração desses três aspectos

5 Deleuze, G., *Foucault*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1986, p.64 (minha tradução).

6 Foucault, M. “Com o que sonham os filósofos?”, 1975, *Dits et Écrits*, II, p. 705, 706.

7 Foucault, M., *La peinture de Manet, suivie de Michel Foucault, un regard*, org. de Maryvonne Saison, Éditions du Seuil, Paris, 2004.

8 Maryvonne Saison, “Introduction”, p.14; Rachida Triki, “Foucault en Tunisie”, p.51-63, *Michel Foucault, un regard*, Éditions du Seuil, Paris, 2004.

9 Foucault, M. *La peinture de Manet*, ed.cit., p. 23 (minha tradução).

da pintura de Manet, a saber, o tratamento do espaço da tela, da iluminação e do lugar do espectador, que Foucault analisa, em um conjunto de telas, a novidade de Manet.

Na análise desses quadros, Foucault mostra como Manet, que dominava a grande tradição da pintura, irá miná-la *de dentro*, no tratamento do espaço. Se a percepção na pintura tradicional devia repetir a percepção cotidiana de distância e profundidade, a pintura de Manet irá criar signos arbitrários que funcionam e ganham sentido unicamente na superfície da tela. Foucault irá analisar como, no jogo de traços horizontais e verticais, Manet irá conduzir a representação até que se evidencie, como em *Le port de Bordeaux*, pelo entrelaçamento desses traços, a própria tessitura da tela, antecipando o gesto que inventará, com Mondrian e Kandinsky, a pintura abstrata. A afirmação do espaço da tela se dá também, em Manet, pela problematização das dimensões do verso e do reverso, feita de maneira muito “viciosa, maliciosa e malvada” em quadros nos quais os personagens dirigem o olhar para diferentes pontos e para coisas que não estão representadas na pintura, como em *La serveuse de bocks* – eles olham para o invisível da representação, em um jogo divertido com o *recto* e o *verso* nunca ousado por qualquer pintor: “O que eles veem? Bem, isto não sabemos, não sabemos nada disto porque o quadro está cortado de tal maneira que o espetáculo que está lá, e para o qual esses olhares são atraídos, este espetáculo, ele também, nos é roubado”.¹⁰

O segundo aspecto da ruptura de Manet com a representação tradicional é o tratamento da iluminação por uma “técnica radical de supressão da iluminação interior e de sua substituição pela iluminação real exterior e frontal”.¹¹ Esta característica de luz frontal determina que o olhar do espectador seja também o foco da iluminação. Olhar e iluminar são a mesma coisa. Em um dos momentos mais ricos de sua análise, Foucault considera que o escândalo do quadro *Olympia* está nesta técnica de iluminação da tela. Ao contrário da *Vênus de Ticiano*, da qual é a reprodução, a fonte de luz não está no quadro – no alto, à esquerda – incidindo suavemente sobre o corpo. Em *Olympia*, a fonte da luz frontal permite uma visibilidade plena, indiscreta e violenta. A coincidência da iluminação e do olhar do espectador determina a “indecência” da cena, a responsabilidade do espectador na nudez de *Olympia*:

É para nós que ela está nua, já que somos nós que a desnudamos, e a desnudamos porque, olhando para ela, a iluminamos, pois, afinal de contas, nosso olhar e a iluminação são uma única e mesma coisa. Olhar um quadro e o iluminar é a mesma coisa em um quadro como esse e por isto nos encontramos – como todo espectador – necessariamente implicados nesta nudez e somos, até certo ponto, responsáveis por ela. Vejam como uma transformação estética pode, em um caso como esse, provocar um escândalo moral.¹²

Este sistema de iluminação, a luz sempre exterior ao quadro, faz com que a profundidade da pintura tradicional se transforme em uma invisibilidade que captura, em diferentes direções, o olhar dos três personagens de *Le balcon*, por exemplo, um quadro que é a “explosão da própria invisibilidade”.¹³

O último elemento da consideração sobre a profundidade da ruptura de Manet com a tradição, o tema do lugar do espectador, é tratado por Foucault, ao contrário dos outros dois aspectos, em apenas uma tela, *Un bar aux Folies-Bergère*, quadro que considerava como a inversão exata de *Las meninas*, de Velásquez,¹⁴ Foucault encontra uma enigmática estranheza neste quadro e a sua análise procura as razões deste sentimento “de encanto e de mal-estar”. Não seria o tema, habitual na tradição da pintura: a reprodução da personagem retratada em um espelho, secundário à cena principal, que mostraria ao espectador o dorso, por exemplo, do modelo central. Mas, certamente, é a desproporção deste elemento face ao seu uso clássico. O espelho de Manet – ao contrário do de Velásquez, que apenas se adivinhava no fundo da cena – ocupa quase todo quadro, invertendo o uso tradicional porque, em vez de criar uma profundidade, é responsável por uma radical negação da profundidade. O espelho é, aqui, o elemento que permite a Manet uma ruptura com as convenções óticas da representação. Manet não representa nenhum elemento que, na técnica clássica, deveria aparecer em seu reflexo e faz aparecer outros que, pelas leis da ótica, não poderiam estar ali.

Os outros dois procedimentos de ruptura com a tradição da pintura, que Foucault encontrara em Manet, também estão presentes neste quadro exemplar: a ênfase na materialidade da tela, proporcionada pelos grandes eixos

¹² *Ibidem*, p. 40.

¹³ *Ibidem*, p. 43.

¹⁴ Segundo informa Maryvonne Saison, a partir de uma observação de Daniel Defert, in Saison (2004).

¹⁰ *Ibidem*, p. 33.

¹¹ *Ibidem*, p. 37.

horizontais – a parede do espelho, o balcão – que organizam a representação; e a iluminação frontal que, do exterior do quadro, nega a iluminação interior dos elementos nele representados como fonte de luz – as lâmpadas “astuciosamente” representadas refletidas no espelho.

O espelho no *Un bar aux Folies Bergère* é a astúcia de Manet para, através de uma série de distorções óticas, problematizar a representação. O ponto alto destas distorções é o reflexo da personagem central que, em um disparate de perspectiva, obrigaria o pintor (e o espectador) a ocupar dois lugares incompatíveis, segundo os códigos da representação. O espelho sugere também a presença de um personagem que se dirige à mulher, mas que não se reflete em sua superfície: paradoxo de um representado “não representado”. Manet inventa uma representação que esgota as possibilidades da representação, criando um “sistema de incompatibilidades” que impede qualquer estabilidade para o olhar:

Manet certamente não inventou a pintura não representativa porque tudo em Manet é representativo. Mas ele fez aparecer, na representação, os elementos materiais fundamentais da tela e estava em vias de inventar (...) o quadro-objeto, a pintura-objeto. E esta era uma condição fundamental para, finalmente um dia, desembaraçar-se da própria representação e fazer aparecer o espaço em suas propriedades puras simples, suas propriedades materiais.¹⁵

A análise da pintura de Manet – em especial do quadro *Un bar aux Folies-Bergère* – dá os pressupostos para uma reflexão sobre a relação entre as formas plásticas e o discurso na modernidade. Mas Foucault não a realiza. É ainda no horizonte de *As palavras e as coisas* que este tema aparece privilegiadamente, trazendo para a cena um outro pintor, René Magritte.

Em maio de 1966, no calor da entusiasmada recepção *As palavras e as coisas*, Magritte envia uma carta ao filósofo expondo algumas reflexões que a leitura do livro lhe suscitara. Segundo Didier Eribon,¹⁶ a atitude do pintor foi, entre todas as reações ao livro, a que falou mais direto ao coração de Foucault. Junto com a carta, Magritte enviou uma série de desenhos. Entre eles, uma reprodução de “*Ceci n’est pas une pipe*”. No verso da folha desta reprodução, Magritte escrevera “o título não contradiz o desenho, ele o afirma de outro

modo”. Na carta de agradecimento ao pintor, Foucault lhe pede um esclarecimento sobre uma de suas telas, feita a partir do quadro de Manet, *Le balcon*, pelo qual Foucault tinha um interesse especial. A correspondência entre ambos fornecerá o material para o estudo de Foucault, publicado em 1973, com o mesmo título do desenho do pintor: “*Ceci n’est pas une pipe*”.¹⁷

As considerações de Magritte dizem respeito à distinção estabelecida em *As palavras e as coisas* entre as noções de “semelhança” e “similitude” (*ressemblance e similitude*). Magritte compreende que existem similitudes no mundo das “coisas”. Elas serão visíveis, como a cor, a forma, a dimensão; ou invisíveis, como a natureza, o sabor, o peso. Já a semelhança pertenceria exclusivamente à dimensão do pensamento. É de semelhança a relação que se estabelece entre o pensamento e o mundo que se “vê, ouve ou conhece”. E esta relação é invisível. A natureza da pintura introduz uma dificuldade nesta distinção. Nela, Magritte observa, “há o pensamento que vê e que pode ser descrito visivelmente”. O pintor dá como exemplo o quadro *Las meninas*, de Velásquez, objeto da análise de Foucault. Para Magritte, está-se aí diante do que chama de a “imagem visível do pensamento invisível de Velásquez”, no gesto enigmático de um pensamento que se constituiu exclusivamente por figuras visíveis.

Foucault dispõe de duas versões do *Ceci n’est pas...* Em um primeiro desenho, há a representação do cachimbo e, como uma legenda, a frase. É a partir de uma outra versão, mais complexa, que Foucault começa a sua resposta a Magritte. Nesta versão, o cachimbo e a frase, que provisoriamente se poderia chamar de sua legenda, estão delimitados pelo espaço de um cavalete ou quadro-negro escolar. Este se apoia precariamente sobre um chão de tábuas. No alto do espaço da folha, um cachimbo de proporções bem maiores meio que flutua, sem suporte ou delimitação. A variedade de questões sugeridas pelo descompasso entre o que o enunciado contesta e o desenho do cachimbo abre o espaço para a análise de Foucault: “Desconcerta o fato de ser inevitável relacionar o texto com o desenho (como no-lo convidam o demonstrativo, o sentido da palavra cachimbo, a semelhança da imagem) e ser impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, contraditória.”¹⁸

Foucault constrói a sua análise a partir de uma suposição – a de que Magritte recorrera a um estratagema, a uma “operação tornada invisível pela

17 Editora Fata Morgana, Paris, 1973.

18 Foucault, M., *Isto não é um cachimbo*, trad. Jorge Colli, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1988, p. 21.

15 Foucault, M., *La peinture de Manet*, Éditions du Seuil, Paris, 2004, p. 47.

16 Eribon, D., 1991, p. 198.

simplicidade do resultado”. Um “caligrama secreto” teria sido previamente construído, depois desfeito, e ele ordenaria toda a composição do desenho que, em seus traços visíveis, constituiria os seus “restos irônicos”.

Foucault analisa o papel tríplice do caligrama em sua tradição milenar. Em primeiro lugar, o caligrama pretenderia “compensar o alfabeto” pela ausência da figura, aproximando as linhas das formas do objeto referido e as linhas das letras do que se diz sobre ele. Em segundo lugar, o caligrama quer repetir sem o recurso da retórica, isto é, quer fazer com que o texto diga o que a figura representa. A sua terceira função seria a de duplicar a grafia da escrita e do desenho para capturar a “coisa”. Assim, embora tautológico, o caligrama não está na mesma dimensão da retórica. Esta é alegórica, isto é, quer dizer coisas diferentes com a mesma palavra – o seu jogo é com o sentido. O caligrama joga com os elementos lineares das letras no espaço da página (isto é, figura a coisa) e com o caráter de sinal destas letras no encadeamento das frases (isto é, fixa as palavras).

O caligrama quer ser o que Foucault chama de uma armadilha, na qual, pelo desenho, a forma visível – a coisa a que se referem as palavras – se dá ao mesmo tempo que, pela nomeação, a aquisição da forma inscreve-se na significação do discurso: “O caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler”.¹⁹ Confundindo o ver e o dizer, o caligrama seria esse “duplo alçapão”: se lemos o caligrama, a forma se dissipa; se o vemos perdemos o texto, o sentido – “por onde escapariam, daqui para frente, o voo dos pássaros, a forma transitória das flores, a chuva que escorre?”, pergunta-se Foucault.

Ora, o desenho de Magritte retoma estas três funções do caligrama para, no entanto, pervertê-las. Assim fazendo, irá questionar todas as relações tradicionalmente estabelecidas entre linguagem e imagem. Aparentemente, tudo estaria voltando a um lugar por assim dizer natural. Isto é, voltando à disposição anterior da relação entre palavras e imagens, a que o caligrama quisera confundir. São restabelecidos os lugares tradicionais do texto – outra vez em baixo, como legenda, suporte da imagem que agora volta a subir, livre de qualquer peso discursivo.

Só que, deste “caligrama desfeito” que supõe a análise de Foucault, ficariam os restos: as palavras são desenhadas – “texto em imagem” – o cachimbo tem o mesmo traçado das letras – “figura em forma de grafismo”: “A prévia

e invisível operação caligráfica entrecruzou a escrita e o desenho: e quando Magritte recolocou as coisas em seu lugar, tomou cuidado para que a figura retivesse em si a paciência da escrita e que o texto fosse apenas uma representação desenhada”.²⁰

No que diz respeito a segunda função do caligrama, a tautologia, Magritte parece também estar restaurando a autonomia entre imagem e legenda. Mas ele cria, neste movimento, um paradoxo, só nomeia para negar: “isto não é um cachimbo”. Se a armadilha do caligrama visa confundir o mostrar e o dizer, para abolir a sua oposição, Magritte exacerba o seu caráter irreconciliável:

Apesar da aparência, o caligrama não diz, em forma de pássaro, de flor ou de chuva: “isto é uma pomba, uma flor, uma chuvarada que cai”; desde que se põe a dizê-lo, desde que as palavras se põem a falar e a fornecer um sentido, é que o pássaro já voou e que a chuva secou. Para quem o vê, o caligrama não diz, não pode ainda dizer: isto é uma flor, isto é um pássaro; está ainda demasiadamente preso na forma, demasiadamente sujeito à representação por semelhança para formular uma tal afirmação. E quando alguém o lê, a frase que se decifra (“isto é uma pomba”, “isto é uma chuvarada”) não é um pássaro, não é mais uma chuvarada. Por astúcia ou impotência, pouco importa, o caligrama não diz e não representa nunca no mesmo momento; essa mesma coisa que se vê e se lê é matada na visão, mascarada na leitura”.²¹

Na reflexão sobre este tema, Foucault considera que Klee e Kandinsky teriam rompido com os dois princípios fundamentais, desde o século XV, da pintura ocidental: a separação entre a representação plástica e a referência linguística; e a equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo.

No que concerne ao primeiro princípio: o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só. A representação plástica, o registro do ver, se dá pela semelhança (com o objeto, na tradição da mimese) enquanto a referência linguística, o registro do dizer, se dá a partir da diferença. Estes dois registros são irreconciliáveis; na pintura ocidental, não há maneira de eles se fundirem. Sua relação é de subordinação: ou o texto é regrado pela imagem ou a imagem é regradada pelo texto. Foucault encontra em Paul Klee uma quebra desta tradição e ressalta a força da ruptura opondo ao mundo da

²⁰ *Ibidem*, p. 25.

²¹ *Ibidem*, p. 27.

¹⁹ *Ibidem*, p. 23.

“representação”, simbolizado por Velásquez, o mundo de Klee, que corresponderia à sensibilidade moderna. Em uma entrevista de 1967, reafirmando a importância dada a Klee, Foucault comenta:

Klee foi quem trouxe à superfície do mundo toda uma série de figuras que valem como signos, e as orquestrou no interior do espaço da pintura conservando a forma e a estrutura de signos, isto é, mantendo o seu modo de ser de signos e os fazendo, ao mesmo tempo, funcionar de modo a não existir mais significação. E o que tenho em mim de não estruturalista, de não linguista, se extasia com uma tal utilização do signo: isto é, do signo em seu modo de ser de signo e não em sua capacidade de fazer aparecer o sentido.²²

O que interessa a Foucault é como, na pintura de Klee, o princípio de separação entre imagem e texto é abolido pela justaposição das figuras e dos signos. Figuras em linhas de caderno ou de pautas musicais encontram-se com letras, com setas que indicam a direção por onde o barco se desloca, para onde deve ir o nosso olhar. Em Klee não se trata nem de caligrama, nem de colagens, tudo está no mesmo tecido – o espaço deste cruzamento não é o do quadro:

Klee tecia, para dispor nele seus signos plásticos, um espaço novo. Magritte deixa reinar o velho espaço da representação, mas em superfície somente, pois não é mais do que uma pedra lisa, que traz figuras e palavras: embaixo não há nada. É a lápide de um túmulo: as incisões que desenham as figuras e as que marcaram as letras não comunicam senão pelo vazio, por esse não lugar que se esconde sob a solidez do mármore.²³

Kandinski rompe com segundo princípio da pintura ocidental: a pintura como relação indissociável entre a semelhança e a afirmação da representação, ou seja, a figura no quadro é isto que ela representa, seja esta visível ou invisível. “Kandinski, com um gesto soberano e único, despediu a velha equivalência entre semelhança e afirmação; libertou a pintura de uma e de outra.”²⁴ O que

ele representa em seus quadros não são objetos mas o gesto que produziu a pintura: uma *composição*, uma *improvisação*; ou apenas o que está ali: *triângulos*, *linhas*; ou relações internas: *rosa determinante*, *centro amarelo*.

Ninguém, em aparência, está mais distante de Kandinski e de Klee do que Magritte. Isto porque pode parecer, à primeira vista, que a sua pintura está ainda presa à semelhança. E, no entanto, a pintura de Magritte não é estranha ao projeto de Klee e de Kandinski – ao contrário, ela lhes é oposta e complementar: “Magritte ... mina em segredo um espaço que parece manter na disposição tradicional. Mas ele o cava com palavras: e a velha pirâmide da perspectiva está carcomida a ponto de ruir.”²⁵

No que se refere ao primeiro princípio: separação entre representação plástica e signo linguístico, (ou entre imagem e palavra ou entre, figura e grafismo), Foucault encontra um procedimento de demolição dessa tradição em Magritte. Para isto, situa duas obras – “Isto não é um cachimbo” e “A arte da conversação”, como os dois extremos onde se desdobraria a sua pintura, como um jogo de palavras e de imagens. Na primeira, se dá a incisão do discurso na forma das coisas. Na segunda, as coisas autônomas falam: *Rêve*, *Trêve*, *Crêve* – falam as pedras silenciosas para os pequenos tagarelas mudos. Para Foucault, é entre estes dois extremos – discurso-coisa, coisas que falam – que a pintura de Magritte desdobra o jogo das palavras e das imagens. Como reconheceu o próprio pintor: “Às vezes o nome de um objeto substitui uma imagem. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição.(...) Pode-se criar entre as palavras e os objetos novas relações e precisar algumas características da língua e dos objetos, geralmente ignoradas na vida cotidiana.”²⁶

Com relação ao segundo princípio, equivalência entre semelhança e representação, só aparentemente Magritte irá mantê-lo. E apenas para confundir inteiramente o princípio de equivalência: serão jogadas uma contra a outra, uma sem a outra. Analisando este aspecto decisivo da obra de Magritte, Foucault recorre à carta que o pintor lhe enviara, com as considerações sobre as noções de semelhança e de similitude. Na pintura de Magritte, a semelhança, princípio da pintura clássica, seria substituída pelo similitude. Neste contexto, Foucault propõe a semelhança como uma noção que envia sempre ao padrão, ao modelo a que se assemelharia, “o elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas”. Na similitude, porém, o que se encontram são as séries sem começo

22 “Quem é você, professor Foucault?”, 1967. *Dits et Écrits*, I, Gallimard, p. 601 a 620.

23 Isto não é um cachimbo, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1988, p. 54.

24 *Ibidem*, p.59.

25 *Ibidem*, p. 48.

26 *Ibidem*, p. 50.

e sem fim, sem hierarquia, constituídas por pequenas diferenças repetidas. Assim, a semelhança estaria no registro da representação, a similitude no da repetição: “A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar”.²⁷ Um ganho importante da similitude sobre a semelhança é que ela proporciona a visão do invisível. Isto é, a semelhança diria sempre o mesmo – isto é tal coisa – ou seja, ela faz reconhecer o que é visível. Já a similitude permite que se veja o que a familiaridade dos objetos torna invisível, como nas telas “Representação”, de 1962, e “Decalcomania”, de 1966.

Neste momento da análise, Foucault se faz uma pergunta decisiva: expulsa do espaço do quadro pela similitude, para onde teria ido a semelhança? A resposta é dada na carta de Magritte – “Só ao pensamento é dado ser semelhante: ele assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece; torna-se o que o mundo lhe oferece”.²⁸ Para Foucault, é na conjunção desta relação que se pode encontrar o espaço próprio da pintura: “A pintura está sem dúvida aí, nesse ponto onde vem se cortar na vertical um pensamento que está sob o modo da semelhança e das coisas que estão nas relações de similitude.”²⁹

A pintura não irá mais ter mais, na perspectiva do projeto genealógico, a importância dada nestas análises. Mas continuará tendo uma importância um tanto enigmática. Em uma entrevista de 1975,³⁰ por exemplo, Foucault revela que no ano anterior pudera realizar o que chama de sonho de sua vida ao comprar, com o dinheiro que ganhara na reedição de *A história da loucura*, um quadro de Mark Tobey, o expressionista abstrato americano. Nesta entrevista, a resposta à pergunta se ele seria mais sensível ao trabalho da pintura do que ao da literatura é surpreendente, se pensarmos em suas vigorosas análises literárias e no fascinante estilo de seus livros: “Sim, claramente. Devo dizer que nunca amei muito a escrita. A materialidade da pintura me fascina.” No

entanto, a reflexão sobre a pintura desaparece de sua obra: o livro sobre Manet não foi escrito, virou uma lenda.

Esta fascinação pela pintura é justificada de uma maneira muito peculiar pela sua “incapacidade profunda de sentir prazer”. Ao que parece, o nosso filósofo das visibilidades, do ser-luz, na bela expressão de Gilles Deleuze,³¹ tinha dificuldades com o “belo natural”, como constata com ironia:

Parece que na ponte Royal, às sete horas da noite, em setembro, quando há um pouco de bruma, é extraordinário. Mas eu de jeito nenhum consigo ver tudo isto, ocupo-me com os engarrafamentos, com os carros, sempre a relação de forças. Na contemplação dos quadros, essa incapacidade seria suspensa por uma espécie de coação para o olhar, de um repouso obrigatório, impostos pela pintura.³²

O que teria mudado na relação de Foucault com a pintura desde aquelas páginas finais de *A arqueologia do saber*, quando propõe uma arqueologia da pintura? A pintura está fora da “relação de forças” e esta característica continua, na sequência da entrevista, a ser apontada por Foucault como um mérito, a razão da sua paixão. Assim quando se refere à pintura como “uma das raras coisas sobre a qual eu escrevo com prazer e sem disputar seja com quem for”; ou, então, quando afirma não ter “nenhuma relação tácita ou estratégica com a pintura”.

O afastamento teórico da pintura seria apenas uma consequência secundária daquela fundamental mudança na orientação da obra de Foucault a partir de *Vigiar e punir*, ou seja, a passagem de um projeto arqueológico de análise do discurso para a análise do poder e dos modos de subjetivação? Decorre de uma politização decidida de seu pensamento que abandonaria as questões suscitadas pela pintura em sua relação com a linguagem? No entanto, como não considerar a límpida afirmação, de 1973, que “a pintura tem ao menos isto em comum com o discurso: quando ela transmite uma força que cria história, ela é política?”³³ Ou a pintura, ao liberar uma fruição sem a opressão das “relações de força”, seria objeto não mais de reflexão, mas de uma experiência de outra ordem? O que é este “prazer de olhar”, de natureza

27 *Ibidem*, p. 60.

28 *Ibidem*, p. 82.

29 *Ibidem*, p. 64.

30 “Com que sonham os filósofos?”, 1975, *Dits et écrits*, v.II, p.705-706, Éditions Gallimard, Paris, 1994.

31 Deleuze, G., *Foucault*, p.64, Les Éditions de Minuit, Paris, 1986.

32 “Com que sonham os filósofos?”, 1975, *Dits et écrits*, v.II, p. 705, Éditions Gallimard, Paris, 1994.

33 “La force de fuir”, 1973, *Dits et écrits*, v. II, p. 401, Éditions Gallimard, Paris, 1994.

corporal, mesmo sexual, a que se refere Foucault, respondendo à pergunta sobre o seu interesse em relação aos artistas contemporâneos, aos hiperrealistas? E, principalmente, o que pode sugerir esta “restauração dos direitos da imagem” tão entusiasticamente celebrada nesta resposta?

Eu não tinha me dado conta do que neles me agradava. Sem dúvida, estava ligado a que eles têm a ver com a restauração dos direitos da imagem. E isto depois de uma longa desqualificação. Por exemplo, quando em Paris (...) foram expostas as telas de alguns *peintres pompiers*, como Clovis Trouille, eu ficava surpreso com o meu prazer de olhar para elas e do prazer das outras pessoas. Era a alegria! A corrente passava, corporalmente, sexualmente. Subitamente saltava aos olhos o incrível jansenismo que a pintura nos impusera durante dezenas e dezenas de anos.³⁴

Referências Bibliográficas

- Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966. (As palavras e as coisas, tradução de Salma Tannus Muchail, Martins Fontes, São Paulo, 2002)
- *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969 Arqueologia do saber, tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1995).
- *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994 (Ditos e escritos, tradução Inês Autran Dourado, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2006).
- *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Paris, 1973 (Isto não é um cachimbo, tradução Jorge Coli, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1988).
- *La peinture de Manet – suivi de Michel Foucault, un regard*, org. Maryvonne Saison, Seuil, Paris, 2004.
- Gilles Deleuze, *Foucault, Éditions de Minuit*, Paris, 1988. (*Foucault*, Brasiliense, São Paulo, 1988.
- Didier Eribon, *Michel Foucault*, Champs, Flammarion, Paris, 1991.

34 “Com que sonham os filósofos?”, 1975, *Dits et écrits*, v.II, p.706-707, Éditions Gallimard, Paris, 1994.