

4 - Michel Foucault

a arqueologia do visível

Renan Belmonte Mazzola

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MAZZOLA, RB. Michel Foucault: a arqueologia do visível. In: *O cânone visual: as belas-artes em discurso* [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2015, pp. 117-149. ISBN 978-85-7983-671-8. Available from: doi: [10.7476/9788579836718](https://doi.org/10.7476/9788579836718). Also available in ePUB from: <http://books.scielo.org/staff/book/id/bywgd/attachs/9788579836718.epub>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

4

MICHEL FOUCAULT:

A ARQUEOLOGIA DO VISÍVEL

Michel Foucault tomou o discurso como objeto privilegiado para a compreensão de variados campos do saber, como a linguística, a economia, a psiquiatria, a medicina, a biologia etc. Em seus trabalhos, Foucault recorre frequentemente às obras de arte para a exemplificação de um conceito. A *Nau dos insensatos*, de J. Bosch, é apresentada como um lugar de visibilidade na constituição dos discursos sobre a loucura na Idade Média. O mesmo acontece com *As meninas*, de Velásquez; *Um bar em Folies-Bergère*, de Manet; *As relações perigosas*, de Magritte; entre outros exemplos. Entre seu método arqueológico e seus variados trabalhos sobre arte, M. Foucault nos apresenta alguns princípios comuns, que descreveremos a seguir."

O estatuto semiológico do enunciado

Os diálogos entre Pêcheux e Foucault, segundo Gregolin (2006a, p.67), "estiveram fortemente centrados em uma réplica sobre as formulações do momento arqueológico". Tanto Pêcheux quanto Foucault teorizavam sobre as articulações entre o discurso,

o sujeito e a história. As teorizações de Foucault a respeito desses três elementos por vezes influenciavam aquelas de Pêcheux, e em torno das trípticas alianças desses autores constitui-se a teoria do discurso de cada um.

Por isso, *A arqueologia do saber* é um livro de explicitação teórico-metodológica e, ao mesmo tempo, ele nasce dos questionamentos feitos às suas posições teóricas e políticas, principalmente pelos althusserianos integrantes do *Círculo de Epistemologia*, em 1968, entre os quais figurava Michel Pêcheux (sob a persona de Thomas Herbert): a grande questão de base, tanto para Foucault, quanto para os althusserianos era a relação entre a estrutura e a história, ou, mais amplamente, as articulações entre o estruturalismo e o marxismo. Dessas e de outras críticas, resultam na *Arqueologia* vários reordenamentos, sendo o mais importante deles a aproximação de Foucault com as teses da “nova história”, o que traz como efeito a centralidade da relação entre *práticas discursivas* e a produção histórica dos sentidos. (Gregolin, 2006a, p.85, grifo do autor)

Em nosso percurso de compreensão da obra de M. Foucault com relação ao discurso estético,¹ partiremos de *A arqueologia do saber* em direção a outros textos em que se discutem os enunciados artísticos. Essa escolha se justifica pelo fato desse livro se configurar como principal referência da análise do discurso de base foucaultiana no Brasil. Nos capítulos anteriores, demonstramos que a vertente pêcheutiana – isto é, a análise do discurso cuja única fonte de trabalho é Pêcheux – foi colocada em xeque na França dos anos 1980, em função da dissolução de seu próprio objeto. No Brasil, no entanto, esse mirante de análise é muito produtivo.

Conforme Gregolin (2006a, p.86), “o método arqueológico tenta compreender a irrupção dos acontecimentos discursivos, in-

1 Concebemos como sinônimas as expressões “discurso estético” e “discurso artístico”, pois elas se referem a variadas manifestações artísticas: o desenho, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música etc. Cf. Wölfflin (1989). Neste livro, colocamos em evidência a pintura e suas releituras.

vestigando as condições (histórico-sociais) que possibilitaram o seu aparecimento.” A partir do dispositivo analítico depreendido desse método – a) acontecimento discursivo; b) enunciado; c) a formação discursiva; d) o arquivo; e) a articulação entre discurso, sujeito e história – investigamos a dimensão e a função da materialidade discursiva na produção dos sentidos. A partir dessas investigações, é possível afirmar que na própria definição de enunciado existe um grau semiológico previsto, responsável por não reduzir o enunciado à sua materialidade verbal, embora ele também possa apresentar essa natureza:

É relativamente fácil citar enunciados que não correspondem à estrutura linguística das frases. Quando encontramos em uma gramática latina uma série de palavras dispostas em coluna – *amo, amas, amat* –, não lidamos com uma frase, mas com o enunciado das diferentes flexões pessoais do indicativo presente do verbo *amare* [...]. De qualquer forma, outros exemplos são menos ambíguos: *um quadro classificatório das espécies botânicas é constituído de enunciados*, não de frases (*Genera plantarum* de Lineu é um livro inteiramente constituído de enunciados, em que não podemos reconhecer mais que um número restrito de frases); *uma árvore genealógica, um livro contábil, as estimativas de um balanço comercial, são enunciados*: onde estão as frases? Pode-se ir mais longe: *uma equação de enésimo grau ou a fórmula algébrica da lei da refração devem ser consideradas como enunciados*; e se possuem uma gramaticalidade muito rigorosa (já que são compostas de símbolos cujo sentido é determinado por regras de uso e pela sucessão regida por leis de construção), não se trata dos mesmos critérios que permitem, em uma língua natural, definir uma frase aceitável ou interpretável. *Finalmente, um gráfico, uma curva de crescimento, uma pirâmide de idades, um esboço de repartição, formam enunciados*; quanto às frases de que podem estar acompanhados, elas são sua interpretação ou comentário; não são o equivalente deles: a prova é que, em muitos casos, apenas um número infinito de frases poderia equivaler a todos os elementos que estão explicitamente formulados nessa espécie de enunciados.

Não parece possível, assim, definir um enunciado pelos caracteres gramaticais da frase. (Foucault, [1969] 2007, p.92-93, grifo nosso)

Esse trecho revela que um enunciado não é definido pelos elementos gramaticais da frase. Assim, uma imagem pode ser um enunciado se ela apresentar a função enunciativa que,

em vez de dar um “sentido” a essas unidades, coloca-as em relação com um campo de objetos; em vez de lhes conferir um sujeito, abre-lhes um conjunto de posições subjetivas possíveis; em vez de lhes fixar limites, coloca-as em um domínio de coordenação e de coexistência; em vez de lhes determinar a identidade, aloja-as em um espaço em que são consideradas, utilizadas e repetidas. (Foucault, [1969] 2007, p.120)

O enunciado põe em jogo unidades diversas que, segundo Foucault (2007, p.120), “podem coincidir às vezes com frases, às vezes com proposições; mas são feitas às vezes de fragmentos de frases, séries ou quadros de signos, jogo de proposições ou formulações equivalentes”. A questão é: uma imagem ou uma pintura podem ser consideradas um quadro de signos? A resposta é afirmativa se efetuarmos a seguinte classificação:

- i. o conjunto dos signos de diferentes naturezas;
- ii. o conjunto dos signos linguísticos, pertencente ao conjunto anterior.

Nessa perspectiva, e evidenciando o fato de que não está clara em Foucault ([1969] 2007) a referência a signos exclusivamente linguísticos, uma imagem ou uma pintura podem ser consideradas um quadro de signos. A partir dessas demonstrações, é possível pensar em um enunciado imagético/pictórico, uma vez que o enunciado não se caracteriza por sua unidade, mas por sua função. Se uma imagem ou pintura adquirir essa função, ela adquire, portanto, o estatuto de enunciado, revelando uma certa materialidade, pertencendo a uma formação discursiva, compondo um discurso, enfim, integrando toda a rede de relações nomeadas por Foucault

na composição de um arquivo – dimensão histórica que abriga múltiplas naturezas de signos possibilitados pela prática discursiva – ou então, nas palavras de Foucault (2007, p.133), “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício de uma função enunciativa”.

Outras arqueologias

As artes plásticas, bem como seu retorno sob a forma de memória nas paródias visuais analisadas, podem ser compreendidas a partir do mirante arqueológico. No final de *A arqueologia do saber*, parte IV, seção 6 (Ciência e saber), subseção “f”, nomeada Outras arqueologias, Foucault (2007) questiona a possibilidade de se conceber uma análise arqueológica que fizesse aparecer a regularidade de um saber em outros domínios diferentes daqueles das figuras epistemológicas e das ciências. Ele menciona uma série de orientações possíveis, como a análise das pinturas; além disso, elenca procedimentos:

Para analisar um quadro, pode-se reconstituir o universo latente do pintor; pode-se querer reencontrar o murmúrio de suas intenções que não são, em última análise, transcritas em palavras, mas em linhas, superfícies e cores; pode-se tentar destacar a filosofia implícita que, supostamente, forma sua visão do mundo. É possível, igualmente, interrogar a ciência, ou pelo menos as opiniões da época, e procurar reconhecer o que o pintor lhes tomou emprestado. A análise arqueológica 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, inserido em teorias e especulações, em formas de ensino e em receitas, mas

também em processos, em técnicas e quase no próprio gesto do pintor. Não se trataria de mostrar que a pintura é uma certa maneira de significar ou de “dizer”, que teria a particularidade de dispensar 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. [...] É inteiramente atravessada – independentemente dos conhecimentos científicos e dos temas filosóficos – pela positividade de um saber. (Foucault, [1969] 2007, p.217).

A regularidade de um saber, segundo as reflexões de Foucault, pode ser observada também em manifestações diversas do sentido, nas variadas materialidades discursivas. Os elementos formais de uma pintura (o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos) encarados enquanto elementos de uma prática discursiva, podem ser objetos de uma análise arqueológica, isto é, podem ser objeto – enquanto signos visuais de uma época – do que nós chamamos aqui de “análise do discurso estético”. “Seria possível conceber uma análise arqueológica que fizesse aparecer a regularidade de um saber, mas que não se propusesse a analisá-lo na direção das figuras epistemológicas e das ciências?” (Foucault, [1969] 2007, p.215). Retomaremos esse trecho de *Outras arqueologias* mais adiante, quando for preciso evidenciar as relações que existem entre o método arqueológico e a materialidade pictórica.

O discurso estético em Velásquez, Manet e Magritte

Abordaremos, aqui, os trabalhos de M. Foucault sobre a pintura. Particularmente, trata-se de colocar em evidência a intersecção entre o método arqueológico e a materialidade pictórica. Nesse percurso, observamos vias para a compreensão da materialidade pictórica enquanto prática discursiva. Esses trabalhos auxiliam a análise de objetos que concentram na visualidade seus sentidos.

O período em que Foucault vivia na Tunísia e ministrava conferências sobre arte coincidiu com o período em que ele elaborou *A arqueologia do saber*, entre outros trabalhos: “Diante dessa polêmica da primavera de 1966, ele vai em alguma medida aproveitar sua estadia na Tunísia para apresentar a sua concepção do método arqueológico (que resultará em *A arqueologia do saber*, escrita em Sidi Bou Saïd em 1967-1968 e publicada em 1969”² (Triki, 2004, p.52, trad. nossa). Esses trabalhos sobre a arqueologia das ciências, de um lado; e sobre a arte, de outro, não eram totalmente independentes, eles se inter-relacionavam. Essa inter-relação permite enxergar a dimensão discursiva das pinturas e tomá-las como enunciados compostos de elementos não verbais que as determinam, que as fazem pertencer a certas formações discursivas, que as fazem compor o arquivo estético de uma época. Essa problematização ajuda-nos a compreender a imagem enquanto componentes de um discurso.

A seguir, ao analisar três pinturas europeias – *As meninas*, de Velásquez; *Um bar em Folies-Bergère*, de Manet; e *As ligações perigosas*, de Magritte –, observaremos particularmente a figura do espelho na composição do enunciado artístico. O espelho, a partir da segunda metade do século XV, já era considerado como emblema da pintura. Mais do que possuir a função de *mise en abyme*, ele e o surrealismo belga, passando pelo barroco espanhol e pelo impressionismo francês, sua função alterna-se entre reduplicação e distorção da realidade.

Diego Velásquez (1599-1660)

Admirado consideravelmente por E. Manet, D. Velásquez (1599-1660) foi o principal artista da corte do rei Felipe IV da Espanha, e um dos principais representantes do barroco de seu tempo (Gombrich, 2001, p.406). Em suas obras, coloca-se o problema da

2 Face à cette polémique du printemps 1966, il va en quelque sorte profiter de son retrait en Tunisie [...] pour présenter sa conception de la méthode archéologique (qui aboutira à *L'archéologie du savoir*, écrit à Sidi Bou Saïd en 1967-1968 et paru en 1969).

representação. Não é à toa que uma de suas telas é escolhida para integrar as primeiras páginas de *As palavras e as coisas*, em que Foucault discute justamente o parâmetro de representação na Idade Clássica. Para Gombrich (2001, p.408-410, trad. nossa),

de fato, a beleza das obras de maturidade de Velásquez se estabelece de tal forma no efeito da pincelada e na harmonia delicada das cores que as ilustrações dão somente uma fraca ideia dos originais. [...] Por causa de efeitos dessa ordem, os pintores impressionistas admiravam Velásquez mais que qualquer outro mestre antigo.³

Sua pintura mais contemplada no Museu do Prado de Madri, é, sem dúvida, *As meninas*, produzida em 1656 (imagem disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-familia-de-felipe-iv-o-las-meninas/>>). Na infinidade de detalhes do quadro, que vai da menor pincelada do vestido da infanta até o jogo complexo de olhares entre as personagens da composição, o espelho desempenha um papel crucial na construção dos efeitos de sentido. Reproduzimos a seguir o primeiro parágrafo do texto *As damas de companhia*, em que Foucault (2006a, p.194) narra a primeira impressão dessa pintura de Velásquez:

O pintor está ligeiramente retirado no quadro. Ele lança um olhar para o modelo: talvez se trate de acrescentar um último toque, mas é também possível que o primeiro traço ainda não tenha sido dado. O braço que sustenta o pincel está dobrado para a esquerda, na direção da palheta; ele está, por um momento, imóvel entre a tela e as cores. Essa mão hábil está suspensa ao olhar; e o olhar, retroati-

3 En fait, la beauté des œuvres de maturité de Velázquez repose tellement sur l'effet de la touche et sur l'harmonie délicate des couleurs que les illustrations donnent seulement une faible idée des originaux. [...] C'est pour des effets de cet ordre que les peintres impressionnistes admiraient Velázquez plus que tout autre maître ancien.

vamente, repousa sobre o gesto detido. Entre a fina ponta do pincel e o aço do olhar, o espetáculo vai liberar seu volume.

Deixemo-nos permanecer um instante mais, diante do quadro, observando seu jogo de espelhos. As pinturas na pintura, o reflexo em tintas, uma geometria espacial construída de tal forma a confundir o espectador mais desatento. O que o quadro quer mostrar é esse jogo de olhares, de reflexos, de contemplação desconfortável. Na análise de Foucault (2006a), o espelho não passou, obviamente, despercebido. Elencamos uma série de trechos em que se trata particularmente dele:

i. “Mas eis que, entre todas essas telas suspensas, uma dentre elas brilha com uma luminosidade singular” (p.198).

ii. “Entre todos esses elementos destinados a oferecer representações, mas que as contestam, as ocultam, as escamoteiam por sua posição ou por sua distância, aquele é o único que funciona com toda honestidade e que mostra o que deve mostrar” (p.199).

iii. “Em vez de girar em torno dos objetos visíveis, esse espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que ele poderia ali captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de qualquer olhar” (p.200).

iv. “O espelho, mostrando, mais além das paredes do ateliê, o que se passa na frente do quadro faz oscilar, em sua dimensão sagital, o interior e o exterior” (p.203).

O espelho fornece as respostas que o espectador procura: para quem o pintor e a princesa olham? Quem é o modelo do quadro? O que está sendo pintado na tela que se encontra diante de Velásquez, na composição? Além disso, ele reflete o que se encontra fora das margens da pintura – o casal real, Felipe IV e sua esposa, Mariana. Estes ocupam o centro simbólico do quadro, ao qual o olhar da criança e a imagem no espelho estão finalmente submetidos. O espaço refletido pelo espelho, fora das margens da composição,

pode vir a ser ocupado por vários indivíduos a fim de se tornarem o sujeito que observa.

Esse centro é simbolicamente soberano no contexto, pois ele é ocupado pelo rei Philippe IV e sua esposa. Mas, sobretudo, ele é pela tripla função que exerce em relação ao quadro. Nele vêm se sobrepor exatamente o olhar do modelo no momento em que o pintam, o do espectador que contempla a cena e o do pintor no momento em que ele compõe seu quadro (não aquele que está representado, mas o que está diante de nós e do qual falamos). Essas três funções “contempladoras” se confundem em um ponto exterior ao quadro, mas perfeitamente real, pois é a partir dele que se torna possível a representação como modelo, como espetáculo e como quadro. (Foucault, 2006a, p.207-208)

Em linhas gerais, a tela de Velásquez classifica-se como representação da representação, quadro do quadro. Ela ilustra uma *scene de genre* com a qual o pintor está habituado, isto é, a produção de um retrato real em uma das dependências do Alcázar de Madri. O espelho plano representado por Velásquez no século XVII difere-se de muitos espelhos convexos presentes na pintura do século XV.⁴ O reflexo do rei e da rainha no espelho é impreciso, fluido; essa técnica também é encontrada em *Vênus ao espelho* (Velásquez, 1644, óleo sobre tela, National Gallery, Londres), o que afasta o pintor do realismo.

Como elemento do enunciado artístico, o espelho participa do jogo complexo de olhares das personagens do quadro, explicita o modelo do canvas, coloca em evidência a relação que existe entre realidade e ilusão. Nas palavras de Foucault (2006a, p.209), portanto, “a representação pode se dar como pura representação”. Esse jogo múltiplo será completamente desestruturado na releitura

⁴ Ver, por exemplo, *Giovanni Arnolfini e sua mulher*, de Jan van Eyck, 1434, óleo sobre madeira, 81,8 × 59,7 cm, Londres, National Gallery. Cf. Gombrich (2001, p. 241).

reproduzida na imagem *Las meninas TV* (disponível em: <<http://www.lettra.org/spip/spip.php?article925>>).

A criação de Siro López é como um sopro em um castelo de cartas. A televisão aí inserida desestrutura o jogo de olhares ao mesmo tempo em que desloca o quadro para nossa contemporaneidade. A tevê ocupa um lugar especial na sala, distraindo as crianças enquanto o pintor faz seu trabalho, que não lhes interessa. Todo o trabalho de iluminação que emerge da tevê restitui à princesa seu papel central no quadro, esquecido na versão original. As damas de companhia que rodeiam a princesa – e inclusive ela – não olham mais para o exterior do quadro, para fora das margens; mas para a tevê, dentro ainda do quadro. A breve pausa do pintor talvez se deva a um momento importante da novela. A manipulação digital de obras canônicas possibilita outras interpretações, deixa o sentido navegar por outras regiões não estipuladas no escopo semântico da obra original.

Edouard Manet (1832-1883)

Manet e seu grupo procuravam desconstruir o que, na arte, era apenas convenção. Na literatura, Ann Radcliffe representa o que Edouard Manet representa no campo da pintura. A seguir, exibimos a relação existente entre *Qu'est-ce qu'un auteur* (de 1969) e *La peinture de Manet* (de 1971):

i. “Esses autores têm de particular o fato de que eles não são somente os autores de suas obras, de seus livros. *Eles produziram alguma coisa a mais*: a possibilidade e a regra de formação de outros textos.⁵ (Foucault, [1969] 1994, p.804, grifo nosso, trad. nossa)

ii. “Parece-me com efeito que *Manet fez outra coisa, que ele fez talvez bem mais* que tornar possível o impressionismo. Parece-me

5 Ces auteurs ont ceci de particulier qu'ils ne sont pas seulement les auteurs de leurs oeuvres, de leurs livres. Ils ont produit quelque chose de plus: la possibilité et la règle de formation d'autres textes.

que, para além do impressionismo, o que Manet tornou possível foi toda a pintura posterior ao impressionismo, toda a pintura do século XX, uma pintura no interior da qual ainda, atualmente, desenvolve-se a arte contemporânea”.⁶ (Foucault, [1971] 2004, p.22, grifo nosso, trad. nossa)

Nesses dois trechos, evidencia-se a posição de Manet enquanto fundador de discursividade, uma vez que se mantêm os princípios descritos por Foucault (1994) com relação às possibilidades e às regras (enfim, os parâmetros) de formação de outras obras em geral, e de outras pinturas, em particular.

Foucault (2004) afirma que os elementos que tornaram o impressionismo possível, na pintura de Manet, são relativamente conhecidos: a) novas técnicas de cor; b) utilização de cores puras; c) utilização de técnicas de iluminação até então desconhecidas etc. No entanto, as modificações que possibilitaram a pintura que viria depois do impressionismo são mais difíceis de reconhecer e situar:

Creio que quanto a essas modificações, nós podemos resumi-las e caracterizá-las em uma palavra: Manet com efeito é aquele que pela primeira vez, parece-me, na arte ocidental, ao menos desde a Renascença, ao menos desde o *quattrocento*, permitiu-se utilizar e fazer jogar, em alguma medida, no interior mesmo de seus quadros, no interior mesmo daquilo que eles representavam, as propriedades materiais do espaço sobre o qual ele pintava.⁷ (Foucault, 2004, p.22, trad. nossa)

6 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 XXe siècle, c'est la peinture à l'intérieur de laquelle encore, actuellement, se développe l'art contemporain.

7 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

Em *La peinture de Manet*, Foucault analisa treze telas de Manet, agrupadas sob três rubricas: a) o espaço da tela, oito telas são analisadas; b) a iluminação, quatro telas são analisadas; c) o lugar do espectador, somente uma tela é analisada. Dessa maneira, a invenção do *tableau-objet* – concebida a partir da inserção das propriedades materiais do canvas na própria representação, da iluminação exterior responsável por reger a ordem da luminosidade no interior da tela e das localizações indeterminadas do pintor e do espectador – colocam em evidência a materialidade da pintura, elemento central para a formulação de todo um discurso ancorado nesses elementos, que se tornaram traços de enunciados pertencentes ao discurso da escola impressionista.

Tanto Radcliffe quanto Manet vivem na Europa do século XIX e ocupam a posição de fundadores de discursividade. Radcliffe é precursora do romance gótico inglês, e Manet, do impressionismo francês. Algumas palavras sobre esse pintor:

O principal teatro dessa história movimentada foi Paris, que se tornou no século XIX um centro artístico comparável ao que havia sido Florença no século XV e Roma no século XVII. Os artistas do mundo inteiro vinham estudar em Paris, e sobretudo participavam das intermináveis discussões sobre a natureza da arte, nos cafés de Montmartre onde se forjava pouco a pouco a nova concepção de arte.⁸ (Gombrich, 2001, p.504, trad. nossa)

A França viu nascer, no século XIX, uma grande revolução pictural. Os historiadores de arte normalmente dividem essa revolução em três fases:

tableaux, à l'intérieur même de ce qu'ils représentaient, les propriétés matérielles de l'espace sur lequel il peignait.

- 8 Le principal théâtre de cette histoire mouvementée fut Paris, devenu au XIXe siècle un centre artistique comparable à ce qu'avaient été Florence au XVe siècle et Rome au XVIIe siècle. Les artistes du monde entier venaient étudier à Paris, et surtout participaient aux interminables discussions sur la nature de l'art, dans les cafés de Montmartre où se forgeait peu à peu la nouvelle conception de l'art.

- Primeira: *Romantismo*. Representada por Eugène Delacroix (1798-1863) que com seus contemporâneos de temperamento mais apaixonado não suportavam a *perfection glacée* dos artistas precedentes.⁹ Segundo Gombrich (2001, p.504, trad. nossa), Delacroix “pensava que na pintura a cor era bem mais importante que o desenho e a imaginação mais que o saber”.¹⁰ Na pintura de Delacroix dos anos 1830, nota-se já uma preocupação em retratar a intensidade do instante.¹¹ o que o levou a abandonar os contornos nítidos, os nus cuidadosamente modelados em mesclas de sombras e luz, a composição escrupulosamente equilibrada ou, ainda, o tema cívico ou exemplar.
- Segunda: *Realismo*. Representada por Gustave Courbet (1819-1877), cuja obra era comparada frequentemente com a de Caravage.¹² Segundo Gombrich (2001, p. 511, trad. nossa),

9 O maior expoente da vertente contra a qual se opunha Delacroix e seus contemporâneos é Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), discípulo de Jacques Louis David (1748-1825). Ambos (Ingres e David) admiravam a arte heroica da Antiguidade clássica. Seus modelos eram Poussin e Rafael. “O ensino de Ingres sublinhava a importância de uma precisão absoluta no estudo do modelo vivo; ele desprezava a improvisação e a desordem. [...] Compreendemos que muitos artistas foram seduzidos por esta técnica infalível e impressionados pela personalidade de Ingres, mesmo quando eles não compartilhassem de suas ideias” (Gombrich, 2001, p.504, trad. nossa). (“L’enseignement d’Ingres soulignait l’importance d’une précision absolue dans l’étude du modèle vivant ; il méprisait l’improvisation et le désordre. [...] On comprend que beaucoup d’artistes aient été séduits par cette technique infaillible et impressionnés par la personnalité d’Ingres, même quand ils ne partageaient pas ses idées.”)

10 Pensait qu’en peinture la couleur était bien plus importante que le dessin, l’imagination que le savoir.

11 Referimo-nos, particularmente, à obra *Fantasia árabe* (1832, óleo sobre tela, 60x73,2 cm, Montpellier, Museu Fabre).

12 Michel-Ange de Caravage (1565?-1610) também se opunha à beleza ideal; tinha como objetivo retratar a realidade tal como ela se mostrava, por isso a “feitura” é um elemento recorrente em sua obra, classificada como “naturalista”. Segundo Gombrich (2001, p.393, trad. nossa), “Sua luz não busca fazer dos corpos algo suave ou harmonioso: ela é brutal e demonstra violento contraste com as sombras profundas. Ela faz surgir a cena estranha em toda sua verdade, sem compromisso nem atenuação, verdade que poucos contemporâneos foram capazes de apreciar, mas que teve uma influência decisiva sobre

“ele não buscava a elegância, mas a verdade”.¹³ Courbet se afastava da arte “idealizante” em direção a uma arte “realista”.

- Terceira: *Impressionismo*. Foi determinada por Édouard Manet (1832-1883) e seus amigos. “Esses artistas levaram totalmente a sério o programa de Courbet. Eles buscavam desmascarar tudo o que na arte não passava de convenção”¹⁴ (Gombrich, 2001, p.512, trad. nossa).

Os dois movimentos anteriores ao impressionismo (o romantismo e o realismo) abriram caminho para a fundação da discursividade de Manet com relação à influência que será percebida em seus sucessores. Para Gombrich (2001, p.514, trad. nossa), “pode-se dizer também que Manet e seu grupo foram os instigadores de uma revolução no tratamento das cores quase comparável à revolução trazida pelos gregos no tratamento das formas”.¹⁵

Esse período assistiu a grandes experiências da arte europeia. “Eles perceberam que quando observamos a natureza ou os objetos à luz do dia, nós não vemos na verdade cada coisa na singularidade de sua cor própria; nós vemos uma faixa brilhante derivada de inumeráveis trocas de reflexos”¹⁶ (Gombrich, 2001, p.514, trad. nossa). A obra dos artistas anteriores, desde o Renascimento, consistia no *dégradé* entre o claro e o escuro que regia a produção artística até o

o futuro da pintura.” (“Sa lumière ne cherche pas à faire des corps quelque chose de souple et d’harmonieux: elle est brutale et en violent contraste avec les ombres profondes. Elle fait surgir la scène étrange dans toute sa vérité, sans compromis ni atténuation, vérité que peu de contemporains étaient capables d’apprécier, mais qui eut une influence décisive sur l’avenir de la peinture.”).

13 Il ne visait pas l’élégance, mais à la vérité.

14 Ces artistes prirent tout à fait au sérieux le programme de Courbet. Ils cherchèrent à démasquer tout ce qui, dans l’art, n’était pas au fond que convention.

15 Aussi peut-on dire que Manet et son groupe ont été les instigateurs d’une révolution dans le traitement des couleurs presque comparable à la révolution apportée par les Grecs dans le traitement des formes.

16 Ils se sont aperçus que, lorsque nous regardons la nature ou des objets en plein air, nous ne voyons pas en réalité chaque chose dans la singularité de sa couleur propre; nous voyons une brillante bigarrure née d’innombrables échanges de reflets.

século XVIII. Manet, desde seus primeiros quadros, abandonou a técnica tradicional de sombras em *dégradé* para representar contrastes mais rudes e energéticos de luz.¹⁷ Essa decisão gerou protestos entre os artistas acadêmicos. Gombrich (2001, p.514, trad. nossa) relata que “em 1863, o júri recusou a exibição de suas obras no Salão oficial. Os protestos foram tais que decidiu-se exibir todas as obras condenadas pelo júri em uma exposição especial denominada ‘Salão dos recusados’.”¹⁸

A compreensão da obra de Manet a partir da perspectiva foucaultiana revela os elementos de arqueologia presentes na análise de muitas obras picturais. Por essa razão, o período em que Foucault esteve na Tunísia mostra-se muito produtivo para pesquisas que tenham como objetivo fazer emergir essas analogias.

Ao *séjour* de Foucault na Tunísia, que se situa entre o mês de setembro de 1966 e o verão de 1968, é preciso somar as visitas de setembro de 1968 e maio de 1971 a Túnis. A conferência pública sobre Manet, realizada em 20 de maio de 1971 no Clube cultural Tahar Haddad constitui, pode-se dizer, a razão desse interesse no período em que Foucault esteve na Tunísia, que foi provavelmente também aquele em que ele realizou um certo número de estudos de obras picturais, sob a forma de cursos.¹⁹ (Triki, 2004, p.51, trad. nossa)

17 Essa técnica pode ser observada no quadro *Le balcon*, de Édouard Manet (1868-1869, óleo sobre tela, 169 × 125 cm, Paris, Museu d'Orsay), inspirado em *Femmes au balcon*, de Francisco Goya (cerca de 1810-1815, óleo sobre tela, 194,8 × 125,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art). Essa pintura de Manet também inspirou outras, como algumas releituras de Pablo Picasso sobre o mesmo tema.

18 En 1863, le jury refusadeprésentersesoeuvresauSallonofficiel. Les protestations furent telles que l'on décida de présenter toutes les oeuvres condamnées par le jury dans une exposition spéciale que l'on nomma «Salon des refusés».

19 Au séjour tunisien de Michel Foucault, qui se situe entre le mois de septembre 1966 et l'été 1968, il faut ajouter les visites de septembre 1968 et mai 1971 à Tunis. La conférence publique sur Manet donnée le 20 mai 1971 au Club culturel Tahar Haddad constitue, pourrait-on dire aujourd'hui, ici, la raison de cet intérêt pour la période tunisienne de Foucault, qui a été probablement

Quanto mais se pesquisa esse momento de produção intelectual de Foucault, mais se confirma a hipótese de que os domínios da ciência e da epistemologia não eram os únicos a serem encarados por uma arqueologia dos saberes. A denominação “análise do discurso estético” não é arbitrária, mas se liga estreitamente com o que o próprio Foucault indicava nos trechos de Outras arqueologias.

O discurso estético em questão será proposto prudentemente ao fim de *A arqueologia do saber*, em um longo parágrafo no interior de uma parte intitulada “Outras arqueologias”, que trata da ética e da política, e coloca a questão de um saber que não se estabeleceria necessariamente sob figuras epistemológicas. Foucault propõe, nessa passagem, extrair o “dizer” sem palavras da pintura, isto é, a dimensão discursiva, a positividade de um saber que a atravessa e que seria o fato do que hoje nós chamamos de ciência da arte e *poiétique*, mas que lembra sobretudo o período exemplar da Renascença italiana, no qual as teorias científicas e as práticas teóricas dos pintores humanistas acompanhavam o estabelecimento da nova representação pictural.²⁰ (Triki, 2004, p.59, trad. nossa)

Compreender a visualidade por meio da análise do discurso, portanto, significa observar de que maneira a materialidade não verbal mobiliza certas regiões da interdiscursividade, colocando

aussi celle où il a entrepris un certain nombre d'études d'œuvres picturales, sous formes de cours.

20 Le discours esthétique dont il est question sera proposé prudemment à la fin de *L'archéologie du savoir*, dans un long paragraphe à l'intérieur d'une partie intitulée «D'autres archéologies», qui traite de l'éthique et de la politique, et pose la question d'un savoir qui ne se donnerait pas nécessairement sous des figures épistémologiques. Foucault propose dans ce passage d'extraire le «dire» sans mot de la peinture, c'est-à-dire la dimension discursive, de la positivité d'un savoir qui la traverse et qui serait le fait de ce qu'aujourd'hui on nomme la science de l'art et la *poiétique*, mais qui surtout rappelle la période exemplaire de la Renaissance italienne où les théories scientifiques et les pratiques théoriques des peintres humanistes allaient de pair avec la mise en place de la nouvelle représentation picturale.

em jogo a heterogeneidade discursiva, o discurso pré-construído e a sua própria formação discursiva. Proceder dessa maneira permite atingir a dimensão interdiscursiva que constitui as pinturas, que faz a arte falar mesmo sem palavras, que coloca os objetos em território interpretável, localizável no tempo e no espaço. Segundo Foucault (2007, p.217), “a análise arqueológica teria um outro fim: pesquisaria se o espaço, a distância, a profundidade, a cor [...] não foram, na época considerada, nomeados, enunciados, conceitualizados em uma prática discursiva”.

Cada tela de Manet constitui-se em um “enunciado modernista”,²¹ o conjunto desses enunciados compõe uma parcela do que se conhece por discurso da escola impressionista, na França, no século XIX. A pincelada, habilidade primeira dos *maîtres de la touche*, é um dos elementos visuais que mobilizam a memória das técnicas de escolas anteriores, colocando dois momentos históricos e artísticos em um campo de relações. A identidade enunciativa refletida no campo discursivo de posicionamento do impressionismo francês constrói-se, em grande medida, a partir da ruptura com as escolas anteriores.

Não pretendemos abordar as três rubricas elencadas por Foucault com relação a Manet, nem tampouco algumas das características mais prestigiadas de tais pinturas. Iremos convocar apenas a última delas: o espaço do espectador. Para tratar dessa questão, Foucault analisa um dos quadros mais famosos de Manet: *Un bar aux Folies-Bergère* (disponível em: <<http://courtauld.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/edouard-manet-a-bar-at-the-folies-bergere>>).

Essa tela é uma combinação de retrato, natureza-morta e cena de cotidiano. Nela, o espelho é o elemento do enunciado visual que

21 “O enunciado modernista, repensado através da perspectiva da arqueologia foucaultiana, faz do campo da representação um campo ao qual nós pertencemos ainda” (Saison, 2004, p.15, trad. nossa). (“*L'énoncé moderniste, repensé à travers la perspective de l'archéologie foucauldienne, fait du champ de la représentation un champ auquel nous appartenons encore.*”)

mais contribui para o efeito de estranhamento²² sentido pelo espectador. Entre tantos outros elementos presentes na composição – os quais necessitariam de uma grande quantidade de páginas para explorá-los exaustivamente – o espelho atua como um nó de sentido, para onde convergem os outros elementos visuais no momento da interpretação dessa pintura. Ele recobre grande parte da superfície da tela, e o incômodo gerado deve-se a três fatores:

- i. **O reflexo da mulher.** Para que o reflexo seja visto onde está, seria preciso que o pintor e o espectador estivessem posicionados na extrema esquerda do quadro, segundo princípios de óptica. Lá onde o pintor se encontra, um reflexo seria gerado justamente atrás do corpo da mulher, pois o espelho não está colocado em posição oblíqua. Segundo Foucault (2004, p.45, trad. nossa), “O pintor ocupa então – e o espectador é convidado depois dele a ocupar – sucessivamente, ou ainda simultaneamente, dois lugares incompatíveis: um aqui e outro ali”.²³
- ii. **A figura do homem.** Notamos no reflexo do espelho que há um homem que conversa com a atendente. Pelo reflexo, ele se posiciona bem perto do balcão e do rosto da mulher, sobre os quais deveria haver alguma espécie de sombra. Mas não há nada. “Ora, ali não há nada: a iluminação vem com toda a força, choca-se sem obstáculo nem proteção alguma contra todo o corpo da mulher e contra o mármore que está ali”²⁴ (Foucault, 2004, p.46, trad. nossa).

22 “É o último dos grandes quadros de Manet, chamado *Um bar em Folies-Bergère*, que se encontra atualmente em Londres. É um quadro do qual evidentemente não necessito assinalar o estranhamento” (Foucault, 2004, p.44, trad. nossa). (“*C’est le dernier des grand 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.*”)

23 Le peintre occupe donc – et le spectateur est invité après lui à occuper – successivement ou plutôt simultanément deux place incompatibles: une ici et l’autre là.

24 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.

- iii. **O jogo de olhares.** Entre as personagens do quadro, pintor e espectador, há um jogo de olhares. Pelo reflexo do espelho, percebemos que o homem que conversa com a atendente é bem mais alto que ela, ela deveria olhar para cima se estivesse conversando com ele. Ela, no entanto, olha para baixo. Se a posição ocupada pelo homem fosse, na verdade, a do pintor, observaríamos a mulher de cima, mas tanto o pintor quanto o observador observam a servente da mesma altura que ela, ou mesmo, ainda, mais abaixo.

O espelho é o lugar em que podemos observar esses três sistemas de incompatibilidade: i) a posição ambígua e simultânea do pintor e do espectador; ii) a presença e a ausência do personagem que conversa com a servente, influenciando os jogos de luz; iii) o olhar descendente daquele que fala com a atendente e o olhar ascendente em direção à cena representada. Essa estruturação da cena contrasta com aquela da escola renascentista italiana. Nas pinturas do Renascimento, o espectador possuía uma posição fixa a ser ocupada para que se pudesse contemplar toda a cena representada.²⁵ Na tela de

25 “Para verificar essa hipótese [segundo a qual a materialidade brincaria com a mobilidade do espectador], nós devemos nos aprofundar na história do lugar do espectador que ele [Foucault] esboça, das *Palavras e as coisas* à *Pintura de Manet*. Na representação clássica, é atribuído um lugar ideal e fixo ao espectador de onde ele pode facilmente observar o espetáculo representado. Esse lugar é indicado pela obra ao espectador de duas maneiras: pela perspectiva, certamente, mas também pelo olhar dos personagens representados. É o caso de *As meninas* de Velásquez que contém um autorretrato [...]. A imobilização do espectador a meia-distância da obra participa de uma estratégia de dissimulação da forma plana inicial de seu suporte” (Marie, 2004, p.84, trad. nossa). (“*Pour vérifier cette hypothèse [selon laquelle la matérialité jouirait sur la mobilité du spectateur], nous devons entrer plus avant dans l’histoire de la place du spectateur qu’il [Foucault] esquisse, des Mots et les choses à «La peinture de Manet». Dans la représentation classique, le spectateur se voit attribuer une place idéale et fixe d’où il peut aisément voir le spectacle représenté. Ce lieu, l’œuvre l’indique au spectateur de deux manières: par la perspective, certes, mais également par le regard des personnages représentés. C’est le cas de Les ménines de Velásquez qui contient un autoportrait [...]. L’immobilisation du spectateur à*

Manet, o espectador é convidado a deslocar-se em torno da tela a fim de encontrar a posição que lhe é acordada. No entanto, essa posição não existe... é uma posição mista, aqui e lá simultaneamente.

René Magritte (1898-1967)

Membro importante de um grupo de artistas que se denominavam “surrealistas”, R. Magritte transmite em suas obras o universo fantástico e onírico. De acordo com Gombrich (2001, p.590), “Ele compreendeu, todavia, que o que ele faz não é copiar a realidade, mas sim criar uma nova realidade, como nós fazemos em nossos sonhos, mesmo se nós não sabemos como chegamos a isso”.²⁶

Em seu ensaio sobre a pintura de Magritte, publicado pela primeira vez em 1968 em *Les cahiers du chemin*, Foucault (2002) debruça-se particularmente sobre a tela *Isto não é um cachimbo* (*Ceci n'est pas une pipe*), cuja primeira versão data de 1926. Dedicado a uma série de quadros do artista belga, o texto nos permite observar como funcionam os elementos verbais e não verbais na construção do discurso surrealista. Sem dúvida, esse texto de Foucault é o que aborda mais explicitamente a verbo-visualidade na pintura, uma vez que trata das relações entre as duas materialidades discursivas: “E, em retorno, a forma visível é cavada pela escrita, arada pelas palavras que agem sobre ela do interior e, conjurando a presença imóvel, ambígua, sem nome, fazem emergir a rede das significações que a batizam, a determinam, a fixam no universo dos discursos” (Foucault, 2002, p.23). Observamos também, em R. Magritte, trabalhos que colocam o espelho em evidência, atribuindo-lhe uma determinada função segundo seu discurso de posicionamento. É o caso da (disponível em: <http://www.paintinghere.org/painting/the_dangerous_liaison-9858.html>).

mi-distance de l'œuvre participe d'une stratégie de dissimulation de la planète initiale de son support.”)

26 Il a compris toutefois que ce qu'il fait n'est pas de copier la réalité, mais plutôt de créer une nouvelle réalité, comme nous faisons dans nos rêves, même si nous ne savons pas comment nous y parvenons.

O espelho segurado pela mulher, nessa tela, é utilizado para esconder o corpo nu. No entanto, ele o reflete. Paradoxalmente, o que é utilizado para esconder faz justamente o contrário. Embora reflita somente o que esconde, o reflexo do espelho revela um ângulo do corpo da mulher que não é acessível da posição em que o espectador se encontra. Temos, em alguma medida, uma certa representação em abismo, pois a) a mulher faz gesto de esconder-se, utilizando-se do espelho; b) o espelho revela o que a mulher esconde: a parte do corpo que vai dos ombros à altura das coxas; c) o gesto do corpo da mulher no reflexo é de quem se esconde. É um jogo de esconder e revelar, em que não se sabe qual vem primeiro.

O espelho funciona um pouco ao modo de uma tela radioscópica. Mas com todo um jogo de diferenças. [...] A imagem é notavelmente menor do que a própria mulher, indicando assim, entre o espelho e o que ele reflete, uma certa distância que a atitude da mulher contesta, ou é por ela contestada, apertando o espelho contra seu próprio corpo para melhor escondê-lo. (Foucault, 2002, p.70-71)

A sombra, na tela de R. Magritte, apresenta um comportamento interessante: o corpo da mulher encontra-se entre uma parede cinza e o espelho pesado. A sombra revela que a distância é mínima. Como observa Foucault (2002, p.71), “nessa sombra projetada, falta uma forma, a da mão esquerda que segura o espelho; normalmente, deveria ser vista à direita do quadro.” Tanto o reflexo do espelho quanto o contorno da sombra na parede não condizem com o comportamento desses elementos na realidade, todavia, são esses os elementos do enunciado imagético que o inserem no discurso artístico e o tornam interpretável enquanto manifestação da escola surrealista, uma vez que o funcionamento desses elementos na composição revela a dimensão onírica determinante da obra de Magritte. Gombrich (2001, p.590, trad. nossa) afirma que “muitas de suas imagens oníricas, pintadas com uma precisão meticulosa e

expostas com títulos enigmáticos, são memoráveis precisamente porque elas são inexplicáveis.”²⁷

Visualidade, interdiscursividade e heterotopias

Três pintores, três escolas, três discursos. Nessa sala de espelhos, em que os reflexos não são mais que tintas sobre panos e madeira, pudemos capturar a dimensão interdiscursiva de enunciados pictóricos, compreender a fala sem palavras dos traços, das cores, das superfícies, dos matizes.

Em Velásquez, o espelho configura-se como um elemento visual que remete o espectador para dentro e para fora do quadro repetidamente. Em alguma medida, seu funcionamento contrapõe-se àquela da escola renascentista, cujo princípio é tornar invisível o objeto-pintura, encarando-a como uma janela que se abre para uma dada cena. Esse espaço refletido pelo espelho, além de ter sido ocupado pelo pintor (no momento da criação da pintura), pode ser ocupado tanto pelo modelo pintado por Velásquez (na tela representada de costas, na composição), quanto pelo espectador. Observa-se um espaço de revezamento contínuo.

Em Manet, o espelho coloca em causa o lugar ocupado pelas personagens do quadro, além do lugar do pintor e o do espectador. Este procura deslocar-se a fim de encontrar um posicionamento que seja coerente com o reflexo que se observa, e tenta definir, por sua vez, a posição ocupada por aquele no jogo de olhares e reflexos presentes em *Un bar aux Folies-Bergère*. Na conferência sobre Manet, encontramos numerosas referências à estrutura cênica da Renascença: “lugar panóptico do pintor e do espectador, regime interno de iluminação, estabelecimento de relações entre as personagens por conta de sua distribuição espacial e ao seu olhar”²⁸

27 Beaucoup de ses images oniriques, peintes avec une précision méticuleuse et exposées avec des titres énigmatiques, sont mémorables précisément parce qu’elles sont inexplicables.

28 Place panoptique du peintre et du spectateur, régime interne des lumières, mise en rapport des personnages rendue par leur distribution spatiale et par celle de leur regard.

(Triki, 2004, p.57, trad. nossa). Muitos elementos na tela de Manet dialogam com a estética visual do Renascimento. A movimentação do espectador observada no século XIX contrasta com o lugar fixo que lhe era sugerido nos séculos XV e XVI. O espelho, aqui, produz um lugar de deslocamentos.

Em Magritte, o espelho revela paradoxalmente as partes do corpo que deveriam ser escondidas por ele. A face reflexiva do espelho expõe o que a face opaca oculta. Ele funciona segundo uma transparência estranha, que devolve a imagem do corpo em ângulos diferentes. Ainda assim, o espelho é lugar de exposição.

Nos três casos, observamos regularidades e diferenças. Em cada um deles, o elemento visual do espelho reafirma, no enunciado imagético, o discurso de posicionamento de sua escola artística: no caso de Velásquez, o espelho instaura o problema da representação; no caso de Manet, o espelho é símbolo de distorção; no caso de Magritte, ele revela a dimensão onírica e fantástica do discurso surrealista.

O funcionamento do espelho nas imagens analisadas pode ser compreendido a partir da noção de “heterotopia”, uma vez que nela os espaços estão representados, contestados, invertidos etc. O espelho está lá para desestabilizar as certezas. Dos seis princípios elencados por Foucault responsáveis por reger o funcionamento das heterotopias, constatamos que o espelho, na arte, aproxima-se muito do terceiro deles: “A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (Foucault, 2006b, p.418). Na pintura de Velásquez, há justaposição do espaço do rei e do espectador no centro simbólico do quadro. Na pintura de Manet, há justaposição dos espaços entre o homem e a servente, dos espaços do pintor e do espectador etc. Na pintura de Magritte, observamos a justaposição dos espaços da frente e de trás do corpo, do espaço visto e daquele ocultado.

Quando abordamos a pintura por meio da análise do discurso, observamos que, bem como em textos sincréticos, o interdiscurso é o responsável pela produção dos sentidos e das interpretações. No

campo discursivo da arte, por exemplo, o espelho mobiliza toda uma memória derivada dos discursos de tipo científico que se debruçam sobre a simbologia:

Speculum (espelho) originou *especulação*: em sua origem, especular significava observar o céu e os movimentos das estrelas com a ajuda de um espelho. Sidus (estrela) originou igualmente *consideração*, que significa etimologicamente observar o conjunto das estrelas. Essas duas palavras abstratas, que designam hoje operações altamente intelectuais, enraízam-se no estudo dos astros refletidos em espelhos. Daí deriva que o espelho, enquanto superfície refletora, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico na ordem do conhecimento. [...]. Esses reflexos da inteligência ou da Fala celeste fazem o espelho aparecer como o símbolo da *manifestação que reflete a Inteligência criativa*.²⁹ (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p.635-636, grifo do autor, trad. nossa)

Nas figuras analisadas, reconhecemos facilmente dois discursos que atravessam o campo discursivo da arte, atuando no nível do interdiscurso: a) o discurso da física, que nos remete ao funcionamento de espelhos, reflexos, imagens; b) o discurso dos símbolos, que resgata a simbologia do espelho no campo da literatura, da mitologia, das artes plásticas, dos costumes.

Em suma, considerar a materialidade visual da pintura e sua atuação no interdiscurso significa desfazer o nó de discursos que se emaranham na produção do enunciado artístico, colocando em evidência a heterogeneidade discursiva, o pré-construído e as relações

29 Speculum (miroir) a donné le nom de *spéculation*: à l'origine, spéculer c'était observer le ciel et les mouvements relatifs des étoiles, à l'aide d'un miroir. Sidus (étoile) a également donné *considération*, qui signifie étymologiquement regarder l'ensemble des étoiles. Ces deux mots abstraits, qui désignent aujourd'hui des opérations hautement intellectuelles, s'enracinent dans l'étude des astres reflétés dans des miroirs. De là vient que le miroir, en tant que surface réfléchissante, soit le support d'un symbolisme extrêmement riche dans l'ordre de la connaissance [...]. Ces reflets de l'intelligence ou de la Parole céleste font apparaître le miroir comme le symbole de la *manifestation reflétant l'Intelligence créatrice*.

entre formações discursivas. Por outro lado, analisar o discurso estético com base na obra de M. Foucault, mais especificamente na intersecção do método arqueológico com a materialidade pictórica, tem se mostrado muito produtivo. Como afirmou Foucault (2007, p.217), “seria preciso mostrar que, em pelo menos uma de suas dimensões, ela [a pintura] é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e efeitos.” Analisar pinturas segundo sua própria materialidade discursiva, caracterizada pela ausência de inscrições linguísticas explícitas, sob o mirante da análise do discurso francesa, leva ainda ao encontro do verbo na dimensão interdiscursiva que atravessa as materialidades e rege a produção de sentidos em uma sociedade.

Questões de arqueologia e de pintura na obra de Foucault

A articulação entre o método arqueológico e os trabalhos sobre a pintura, ambos de Foucault, sob o mirante da análise do discurso francesa, caracteriza uma das referências deste livro. Autores como N. Bourriaud (2009), R. Triki (2004), C. Talon-Hugon (2004), D. Marie (2004), T. Duve (2004), C. Perret (2004), D. Chateau (2004), B. Kriegel (2004) e C. Imbert (2004) ajudam-nos a compreender o período em que Foucault esteve na Tunísia, dedicando-se tanto à escrita da *Arqueologia* quanto ministrando cursos sobre arte, entre outros trabalhos.

Podemos nos perguntar aqui sobre o interesse de Foucault pela pintura nesse período, se soubermos que ele, um ano antes de seu *séjour* em Túnis, havia escolhido abrir seu livro *As palavras e as coisas* com a análise de *As meninas* de Velásquez; que ele tinha assinado em junho de 1966 com as Éditions Minuit um contrato para um ensaio sobre Manet intitulado “O negro e a cor”; e que ele demonstrava em sua correspondência com René Magritte, depois da publicação de *As palavras e as coisas*, sua necessidade de saber

mais sobre o desvio do quadro *O balcão*. Acrescentamos a isso que o exercício repetido, sob forma de conferência, desse ensaio impossível sobre Manet em Milão em 1967, em Tóquio e Florença em 1970 e enfim em Túnis em 1971, levanta algumas interrogações.³⁰ (Triki, 2004, p.57, trad. nossa)

Segundo Bourriaud (2009, p.12, trad. nossa), “o gatilho para sua reflexão é sempre a posição e a função deste ou daquele acontecimento artístico no interior de um dado grupo histórico”.³¹ Essa articulação entre o acontecimento e a história reflete o próprio posicionamento de Foucault diante dos objetos com que trabalha.

Foucault não refletiu sobre a arte apenas enquanto vivia na África. Mais do que uma predileção, a arte atravessa toda a sua vida e muitos de seus trabalhos.³² Muitos de seus conceitos são ilustrados por pinturas, e muitas pinturas são a origem de alguns de seus conceitos. Como sublinhamos, não foi sem razão que Velásquez foi escolhido para abrir *As palavras e as coisas*. As pinturas do século XV e XVI refletem a *épistémè* da similitude, as representações deveriam aproximar-se o máximo possível da realidade, e mesmo confundir-se com ela. Os grandes mestres desse período foram aqueles que faziam os espectadores se esquecerem de que estavam diante de um objeto material plano, de duas dimensões. De igual maneira, não

30 On peut se poser ici la question de l'intérêt de Foucault pour la peinture en cette période, si l'on sait qu'il venait, une année avant son séjour à Tunis, de choisir d'ouvrir au thème de son livre *Les mots et les choses* par l'analyse des *Ménines* de Vélasquez, qu'il avait signé en juin 1966 avec les Éditions Minuit un contrat pour un essai sur Manet devant s'intituler «Le noir et la couleur», et qu'il montrait dans sa correspondance avec René Magritte, après la parution de *Mots et les choses*, son souci d'en savoir plus sur le détournement du tableau *Le Balcon*. Ajoutons à cela que l'exercice répété sous forme de conférence de cet essai impossible sur Manet, à Milan en 1967, à Tokyo et Florence en 1970 et enfin à Tunis en 1971, soulève quelques interrogations.

31 The trigger for his reflection is always the position and function of this or that artistic event within a given historic grouping.

32 Foucault repetia que a arte era o único tipo de estudo que lhe dava grande prazer ao escrever (Bourriaud, 2009).

foi sem razão que muitos cursos de Foucault foram voltados para Manet:

O interesse mantido por Foucault com relação ao pintor de *Déjeuner sur l'herbe* 1863 veio primeiramente do fato que Manet mostrou-se por si só um fundador de discursividade, instituindo um “campo discursivo” da mesma forma que os trabalhos de Darwin, Buffon, Marx e Freud.³³ (Bourriaud, 2009, p.12-13, trad. nossa)

Bourriaud coloca Manet ao lado de figuras como Darwin, Buffon, Marx e Freud. O pintor francês fundou uma discursividade ancorada na pincelada, em novas abordagens do espaço, em um novo tratamento da cor e da iluminação, em uma nova concepção do espectador. O impressionismo surgiu a partir dessas experiências de Manet e seu grupo. A fundação dessa discursividade surgiu não apenas da construção de algo novo, mas a partir de um paradigma que se contrapunha àquele das épistémès anteriores, qual seja, o de “fazer esquecer” que o espectador encontra-se diante de um objeto em duas dimensões. A obra de Manet tem por característica – não só, mas também – “fazer lembrar” que o que temos diante de nós é madeira ou pano. Simultaneamente, configura-se a criação do *tableau-objet* e a negação da tela enquanto janela para a realidade. Essa é a uma das principais teses de Foucault com relação a Manet, o que justifica a análise das oito composições de Manet na primeira parte da conferência de 1971, na Tunísia.

Portanto Michel Foucault não abordou Manet como se ele fosse um indivíduo cuja vida fosse objeto de estudos como uma coleção de anedotas – até o ponto de ele nem mencionar seu primeiro nome, Edouard, ao longo de sua conferência: em vez disso, ele pareceu descrever uma intensidade, um campo elétrico, um acontecimento

33 The interest Foucault sustained for the painter of *Luncheon on the grass* (*Déjeuner sur l'herbe*) 1863 came first of all from the fact the Manet proved himself a founder of discursivity, that he instituted a “discursive field”, in the same way as the works of Darwin, Buffon, Marx or Freud.

chamado Manet que se desdobra em linguagem pictórica, relembrando seu público que ele não era um especialista em história da arte.³⁴ (Bourriaud, 2009, p.13, trad. nossa)

Isto é o que diferencia os estudos em história da arte das análises de Foucault: a abordagem do pintor não enquanto indivíduo, mas enquanto função em dado período histórico, para uma dada sociedade. Evidentemente, existem pontos de contato entre a história da arte e a análise do discurso pictural de Foucault, mas essas posições devem ser explicitadas para que fique claro que esta se difere daquela por uma questão de princípios teóricos e analíticos.

Foucault interessa-se menos pelo que a imagem diz e mais pelo que é produzido por ela. Por isso, Manet é visto como fundador de discursividade. Ele é uma dessas figuras de ruptura. Bourriaud (2009, p.14, trad. nossa) explica: “Qual é o acontecimento que inaugura a pintura moderna? Para Foucault é claramente Manet. Por quê? Porque ele explode o discurso no qual a pintura ocidental está fundamentada.”³⁵ A abordagem feita por Foucault acontece no campo do discurso – do choque entre o discurso renascentista e as técnicas utilizadas por Manet, as quais darão origem ao discurso impressionista.

Na literatura, outro equivalente de Manet é Flaubert. Ambos instauram uma ruptura similar em seu tempo: trata-se de expor a materialidade da linguagem, seja ela verbal ou não verbal. Os escritos de Flaubert relacionam-se intimamente com o que o faz escrever. A arte de ambos contribuiu para a construção do arquivo discursivo do século XIX francês.

34 Thus Michel Foucault did not approach Manet as though he were an individual whose life it was a matter of studying like a collection of anecdotes – to such an extent that he did not even mention his first name, Edouard, throughout his conference: instead, he seemed to describe an intensity, an electric field, an event named Manet which unfolds in pictorial language, reminding his audience that he is in no sense a specialist in history of art.

35 What is the event which inaugurates modern painting? For Foucault it is clearly Manet. Why? Because he explodes the discourse on which western painting is founded.

Em outras palavras, a pintura de Manet refere-se à própria pintura e não imita nada mais do que ela mesma. A introdução do tema do arquivo, um conceito que desempenha um papel crucial no método foucaultiano, soa aqui como uma marca de identificação: esse “murmúrio” infinito – quase à la Borges – pelo qual ele identifica o pintor, é igualmente aquele que ele próprio desenvolve, e sua forma de descrever essa “obra que se estende para o espaço das [imagens] existentes” recorda o assunto que constitui seus próprios escritos: o espaço do discurso.³⁶ (Bourriaud, 2009, p.15, trad. nossa)

O conceito de heterotopia é certamente um lugar para o qual convergem o método arqueológico e a análise do discurso pictural. As heterotopias são tidas como lugares geográficos complexos (o trem, o navio, os cemitérios, os jardins), lugar de desestabilização da linguagem (a literatura de Borges), e lugar de problematização da representação pictórica (Velásquez, Manet, Magritte). Essa convergência não se dá por simples aproximação semântica, mas foi articulada no próprio pensamento de Foucault:

No texto – escrito parcialmente na Tunísia – de uma conferência realizada no Círculo de Estudos Arquiteturais em Paris em março de 1967, Foucault desenvolveu a noção de “heterotopia”, na qual podemos, à luz da conferência da Tunísia, perceber a pintura que ele deve ter estudado, e que tinha um valor no eco produzido com as pinturas de Manet.³⁷ (Bourriaud, 2009, p.17, trad. nossa)

36 In other words, Manet’s painting refers to painting and imitates nothing but itself. The introduction of the theme of the archive, a concept which plays a crucial role in the foucauldian method, sounds here like an identification mark: this infinite ‘murmur’ – almost Borgesian – by which he identifies the painter, is equally that which he evolves himself, and his manner of describing this ‘oeuvre which extends itself into the space of existing [pictures]’ recalls the subject which constitutes his own writings: the space of discourse.

37 In the text – written partly in Tunisia – of a conference given to the Circle of Architectural Studies in Paris in March 1967, Foucault developed the notion of ‘heterotopia’, in which we can, in light of the Tunis conference, perceive

Em seu texto *Outros espaços*, Foucault cita o exemplo do espelho como experiência mista entre as utopias e as heterotopias. O discreto e decisivo papel da pintura no trabalho teórico de Foucault é ser heterotopia absoluta, é o espelho em que a maestria do homem é apagada em sua vida real. A obra de Manet produz uma ruptura no discurso ocidental, e para Bourriaud (2009, p.19, trad. nossa), “essa ruptura produz um longo silêncio; é desse silêncio que o arqueólogo é feito”.³⁸

A partir das intersecções observadas entre a arqueologia e a pintura, podemos dizer que nesse período Foucault desenvolveu as reflexões sobre o discurso pictural, segundo uma arqueologia das artes plásticas. Evidentemente, esses não foram os únicos tópicos trabalhados por Foucault, mas são eles os mais relevantes para este livro. A seguir, algumas das atividades realizadas por Foucault durante esse período, de acordo com Triki (2004):

- *A arqueologia do saber*. Livro escrito em Sidi Bou Saïd entre 1967-1968 e publicado em 1969.
- “O lugar do homem no pensamento ocidental moderno”. Curso público, Túnis.
- “Estruturalismo e análise literária”. Conferência no Club Tahar Haddad, fevereiro de 1967, Túnis.
- “Loucura e civilização”. Conferência no Club Tahar Haddad, abril de 1967, Túnis.
- “O negro e a cor”. Projeto de contrato assinado por Foucault com as Éditions Minuit, sobre Manet. Projeto não realizado.
- “A pintura de Manet”. Conferência pronunciada com algumas variantes em Milão, Tóquio e Florença. A versão impressa baseia-se na conferência da Tunísia, de 1971.

Nesse período, Foucault ministrou uma disciplina em história da arte e estética da pintura ocidental, consagrando uma grande parte ao *quattrocento*. Triki (2004, p.57, trad. nossa) relata o testemunho

the painting he must have studied, and which had obvious value in the echo it produced with Manet’s paintings.

38 This rupture produces a long silence; it is from this silence that the archaeologist is made.

do professor que substituiu Foucault após sua partida, segundo o qual “o comentário das obras sobre diapositivos compreendia uma descrição plástica e uma leitura temática e insistia particularmente na construção do espaço, da luz e do modo de representação do corpo humano”.³⁹ Essas são as categorias nas quais Foucault irá se basear para descrever as grandes rupturas do impressionismo francês com relação ao Renascimento italiano.⁴⁰ Existia já a regularidade de um método ancorada em categorias permanentes para a abordagem das artes plásticas. A teoria da arte que fala por meio de Foucault é a de Panofsky (2009).

Uma preocupação constante de Foucault, ao empreender esses estudos, era distanciar-se de uma espécie de “fenomenologia da experiência perceptiva” e contribuir para além dos estudos de história da arte. A originalidade de Foucault estabelece-se justamente na abordagem das artes plásticas enquanto manifestação de práticas discursivas, cujo elemento histórico é essencial para suas condições de existência.

Sem ir totalmente ao campo da cientificidade ou da pura formalização, é portanto um discurso sobre a arte que se busca, um discurso que Foucault coloca em prática diante de seu público tunisiano, um discurso que evitaria simultaneamente a explicação pela experiência perceptiva e pelas qualidades sensíveis da imagem. Ele se coloca entre o visível e suas condições de possibilidade, mas

39 Le commentaire des œuvres sur diapositives comprenait une description plastique et une lecture thématique et insistait notamment sur la construction de l'espace, la lumière et le mode de représentation du corps humain.

40 “Encontramos aliás em sua conferência sobre Manet, de 1971, numerosas referências à estrutura cênica da Renascença com todas as características que ela supõe: lugar panóptico do pintor e do espectador, regime interno de luzes, relação dos personagens possibilitada por sua distribuição espacial e por aquela do olhar” (Triki, 2004, p.57, trad. nossa). (“On retrouve d'ailleurs dans sa conférence sur Manet de 1971 de nombreuses références à la structure scénique de la Renaissance avec toutes les caractéristiques qu'elle suppose: place panoptique du peintre et du spectateur, régime interne des lumières, mise en rapport des personnages rendue par leur distribution spatiale et par celle de leur regard.”)

exprime-se antecipadamente sob a forma de descrições dos quadros, descrições-diagnósticos que captam regularidades e verdades que se apresentam diferentemente ao longo da história. [...] O interesse arqueológico e a necessidade de se situar com relação à fenomenologia são aqui evidentes.⁴¹ (Triki, 2004, p.59, trad. nossa)

É a presença do sistema de pensamento arqueológico nos estudos sobre a pintura que leva Foucault a tomar como objeto o discurso estético, empreendendo uma arqueologia do visível. Em seus estudos sobre as artes plásticas, Foucault tomou a materialidade discursiva por si mesma, ora enquanto produtora de uma discursividade, ora enquanto manifestação dela.

A investigação que realizamos por meio das preocupações de M. Foucault com as materialidades não verbais nos conduz, necessariamente, aos trabalhos em semiologia escritos nos anos 1950 a 1990. O capítulo seguinte abordará os diálogos que podem ser estabelecidos entre as pesquisas semiológicas e a teoria do discurso.

41 Sans aller totalement dans le champ de la scientificité ou de la pure formalisation, c'est donc un discours sur l'art qui se cherche, un discours que Foucault met en pratique devant son public tunisien, un discours qui éviterait à la fois l'explication par l'expérience perceptive et par le qualités sensibles de l'image. Il se place entre le visible et ses conditions de possibilité, mais s'exprime préalablement sous forme de descriptions de tableaux, descriptions-diagnostic qui captent des régularités, des vérités se présentant différemment à travers l'histoire. [...] L'intérêt archéologique et le souci de se situer par rapport à la *phénoménologie* sont ici évidents.