



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ
ESCOLA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
DOUTORADO EM FILOSOFIA

PAULO HENRIQUE PINHEIRO DA COSTA

ARTE E TRANSGRESSÃO EM MICHEL FOUCAULT:
PINTURA, FOTOGRAFIA E CINEMA

CURITIBA

2023

PAULO HENRIQUE PINHEIRO DA COSTA

ARTE E TRANSGRESSÃO EM MICHEL FOUCAULT:

PINTURA, FOTOGRAFIA E CINEMA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Escola de Educação e Humanidades, da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PPGF-PUC-PR), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador da tese: Prof. Cesar Candiotto.

Curitiba

2023

Dados da Catalogação na Publicação
Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR
Biblioteca Central
Edilene de Oliveira dos Santos CRB 9 / 1636

C837a
2023
Costa, Paulo Henrique Pinheiro da
Arte e transgressão em Michel Foucault : pintura, fotografia e cinema / Paulo Henrique Pinheiro da Costa ; orientador: Cesar Candiottto. -- 2023
185 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba,
2023
Bibliografia: f. 166-185

1. Filosofia francesa. 2. Foucault, Michel, 1926-1984. 3. Arte e cinema. 4.
Fotografia – História. 5. Pintura – História. I. Candiottto, Cesar.
II. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Programa de Pós-Graduação em
Filosofia. III. Título

CDD 20. ed. – 194

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE N.º 66
DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DE**

Paulo Henrique Pinheiro da Costa

Aos doze dias do mês de maio de dois mil e vinte e três, às 09h, reuniu-se por videoconferência a Banca Examinadora constituída pelos professores: Prof. Dr. Cesar Candiottto, Prof. Dr. Fabiano Incerti, Prof. Dr. Daniel Verginelli Galantin, Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves e Prof. Dr. Philippe Sabot, para examinar a Tese do doutorando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Paulo Henrique Pinheiro da Costa, ano de ingresso 2018, intitulada: ARTE E TRANSGRESSÃO EM MICHEL FOUCAULT: PINTURA, FOTOGRAFIA E CINEMA. Após apresentação e defesa da Tese, o doutorando foi **aprovado** pela Banca Examinadora. Proclamados os resultados, o Presidente da banca **outorga** ao candidato o título de Doutor em Filosofia. A sessão encerrou-se às **12h40**. Os avaliadores participaram da defesa por videoconferência e estão de acordo com os termos acima descritos. Para constar, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pelo presidente da banca e pela coordenação do Programa.

Presidente:

Prof. Dr. Cesar Candiottto (PUCPR)



Convidado Interno:

Prof. Dr. Fabiano Incerti (PUCPR) Participação por vídeo conferência

Convidado Externo:

Prof. Dr. Daniel Verginelli Galantin (UFPR) Participação por vídeo conferência

Convidado Externo:

Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves (UFPA) Participação por vídeo conferência

Convidado Externo:

Prof. Dr. Philippe Sabot (Université de Lille) Participação por vídeo conferência



Prof. Dr. Federico Ferraguto
Coordenador do Programa de
Pós-Graduação em Filosofia – *Stricto Sensu*



AGRADECIMENTO

Agradeço ao meu orientador Cesar Candiottto e seu brilhante conhecimento e dedicação na minha orientação. Obrigado por ser meu guia, por acreditar em mim e por fornecer as ferramentas necessárias para alcançar meus objetivos. Suas palavras de incentivo, paciência e apoio foram preciosas ao longo desse caminho.

Com profundo agradecimento, expresso meu reconhecimento ao Professor Ernani, sua instrução foi preciosa na minha caminhada acadêmica, me fornecendo conhecimentos e aconselhamentos valiosíssimos. Sua dedicação a ensinar e ajudar seus alunos é admirável. Obrigado por ser um mentor tão incansável e dedicado, e por ter contribuído para que eu chegasse aonde estou hoje.

Agradeço de coração aos professores Fabiano Incerti e Daniel Galantin pela orientação preciosa durante minha qualificação. O conhecimento e a sabedoria compartilhados foram fundamentais para o desenvolvimento da minha tese.

Agradeço ao professor Philippe Sabot, por sua orientação em meu caminho de doutorado. Sua visão profunda e conhecimento inestimável foram fundamentais para o meu desenvolvimento acadêmico. Ainda mais, agradeço o convite de intercâmbio na Université de Lille, que me permitiu ampliar minha visão e experiência acadêmica. A sua dedicação e generosidade não serão esquecidas.

Com todo o meu amor e gratidão, agradeço minha querida mãe por estar sempre ao meu lado durante toda a minha jornada acadêmica. Sua constante dedicação, apoio incondicional e incentivos inspiraram-me a continuar sempre em frente, mesmo nos momentos mais difíceis. Obrigado por ser meu rochedo, minha fonte de força e minha confidente. Eu amo você e sempre serei grato pelo seu amor e apoio inabaláveis.

Meu coração transborda de gratidão por meu pai, que esteve ao meu lado em cada passo da minha jornada acadêmica. Seu apoio incondicional, sabedoria e amor incansável me inspiraram a alcançar meus sonhos e me tornar a pessoa que sou hoje. Obrigado por acreditar em mim, por me guiar e me motivar a ser sempre melhor.

Aos meus queridos irmãos Rafael e William, sinto imensa gratidão por terem estado ao meu lado durante toda a minha jornada acadêmica. Sua constante motivação e apoio

significaram muito para mim e foram fundamentais em meus avanços e conquistas. Obrigado por acreditarem em mim e por serem sempre meus grandes incentivadores.

Com profundo reconhecimento e gratidão, agradeço à Instituição PUCPR por me proporcionar uma sólida estrutura e inestimável apoio durante minha jornada acadêmica. A formação recebida, as oportunidades de desenvolvimento e a qualidade da equipe acadêmica marcaram profundamente a minha formação e me permitiram alcançar meus objetivos. Agradeço de coração e espero poder retribuir com dedicação e excelência em minha carreira.

Com gratidão eterna também, agradeço à CAPES por apoiar minha jornada acadêmica com as bolsas concedidas. O intercâmbio no exterior foi uma oportunidade única e enriquecedora, e tenho certeza de que esse apoio terá impacto positivo na minha carreira e vida pessoal. Obrigado, CAPES, por ser um fator decisivo na realização de meus sonhos e objetivos.

*À minha avó Maria e aos
meus avós Sebastião e Cícero*

RESUMO

Michel Foucault recorre às imagens com frequência em sua filosofia através de estudos específicos sobre a pintura, além de textos e entrevistas pontuais sobre a fotografia e o cinema, que articulam-se com diferentes focos temáticos. Muito se atribui essa presença imagética às práticas metodológicas singulares de sua filosofia; entretanto, a atenção às artes parece se justificar por um motivo emblemático que fascina o filósofo: as experiências limite. As artes visuais são uma possibilidade de explorar essas experiências enquanto situações extremas em que as fronteiras entre sujeito e objeto, corpo e mente, interior e exterior, são desafiadas. A partir disso, a tese objetiva responder sobre *a possibilidade de uma dimensão estética no pensamento de Michel Foucault*, tomando como ponto de partida o curso *Le Courage de la vérité – Le gouvernement de soi et des autres II*, proferido no *Collège de France*, em 1983-1984, no qual a arte passa a desempenhar um papel singular no seu pensamento. Essa relevância se deve, em parte, ao fato de que, por meio de seus estudos sobre a ética, especialmente sobre a prática da verdade cínica, o filósofo elege, sem precedentes, a “arte moderna” como um lugar de expressão da verdade. Para tanto, tomaremos como fio condutor a noção de experiência, sobretudo na relação sujeito/espectador diante do objeto plástico, levando-nos à temas atualíssimos como a “estética da existência”, o fazer da vida uma obra de arte. Através desse interesse, buscamos desvendar a capacidade das obras de arte em abrir possibilidades para a transgressão do sujeito, em sua singularidade e complexidade. Na experiência sobre a pintura, utilizaremos os arquivos do filósofo sobre Edouard Manet, presentes nos Arquivos Foucault depositados na *Biblioteca Nacional da França*, que consistem em diversas fichas de estudo e preparação para a conferência denominada *La peinture de Manet*, proferida em Túnis, em 1971. Na experiência sobre a fotografia, será utilizado um texto do filósofo dedicado ao catálogo da exposição *Duane Michals; photographs*, que ocorreu no *Musée d'Art Moderne* de Paris, em 1982. Assim como, o texto *La peinture photogénique*, 1975, dedicado à exposição *Le désir est partout*, do pintor-fotógrafo Gérard Fromanger. Na experiência cinematográfica, através de entrevistas do filósofo, com destaque à entrevista *Anti-retrô*, de 1974, realizada pelo *Cahiers du cinéma*. Tendo como destaque os filmes *Lacombe Lucien* (1974), de Louis Malle, e *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* (1976), de René Allio. Por meio dessas obras, o filósofo convida-nos a refletir sobre o

sujeito a partir de espaços que desafiam as fronteiras, os sistemas de significados e as estruturas estabelecidas, uma abordagem que, por sua vez, tem raízes no pensamento baitalliano. Ao considerar o sujeito em contextos e experiências limítrofes, o filósofo, através das artes, apresenta problematizações que se desdobram, de forma única, em questões éticas, no que ele denominará “estética da existência”. Assim, a tese busca alcançar uma possível dimensão estética em seu pensamento que se consolidaria a partir da experiência do sujeito consigo mesmo e com o mundo, evidenciando, inescapavelmente, a necessidade de conceber a vida por meio de uma experiência estética.

Palavras-chave: Michel Foucault, Arte, Cinema, Fotografia, Pintura, Transgressão.

RÉSUMÉ

Michel Foucault utilise fréquemment l'image dans sa philosophie à travers des études spécifiques sur la peinture, ainsi que des textes et des entretiens spécifiques sur la photographie et le cinéma, qui s'articulent autour de différents axes thématiques. On attribue beaucoup à cette présence imagée aux pratiques méthodologiques singulières de sa philosophie ; cependant, l'attention portée aux arts semble justifiée par une raison emblématique qui fascine le philosophe : limiter les expériences. Les arts visuels sont une possibilité d'explorer ces expériences comme des situations extrêmes dans lesquelles les frontières entre sujet et objet, corps et esprit, intérieur et extérieur, sont remises en cause. A partir de là, la thèse vise à répondre à la possibilité d'une dimension esthétique dans la pensée de Michel Foucault, en s'inspirant du cours *Le Courage de la vérité – Le gouvernement de soi et des autres II*, donné au Collège de France, en 1983-1984, où l'art commence à jouer un rôle unique dans sa pensée. Cette pertinence tient, en partie, au fait qu'à travers ses études sur l'éthique, notamment sur la pratique de la vérité cynique, le philosophe choisit, sans précédent, « l'art moderne » comme lieu d'expression de la vérité. Pour ce faire, nous prendrons comme ligne directrice la notion d'expérience, notamment dans le rapport sujet/spectateur face à l'objet plastique, nous amenant à des thématiques très actuelles comme « l'esthétique de l'existence », faisant de la vie une œuvre d'art. A travers cet intérêt, nous cherchons à démêler la capacité des œuvres d'art à ouvrir des possibilités de transgression du sujet, dans sa singularité et sa complexité. Dans l'expérience sur la peinture, nous utiliserons les archives du philosophe sur Edouard Manet, présentes dans les Archives Foucault déposées à la Bibliothèque nationale de France, qui consistent en plusieurs fiches d'étude et de préparation au colloque intitulé *La peinture de Manet*, donné à Tunis, en 1971. Dans l'expérience photographique, un texte du philosophe consacré au catalogue de l'exposition Duane Michals sera utilisé ; photographies, qui eut lieu au Musée d'Art Moderne de Paris, en 1982. Ainsi que le texte *La peinture photogénique*, 1975, consacré à l'exposition *Le désir est partout*, du peintre-photographe Gérard Fromanger. Dans l'expérience cinématographique, à travers des entretiens avec le philosophe, en mettant l'accent sur l'entretien *Anti-retrô* de 1974, réalisé par les *Cahiers du cinéma*. Mise en lumière des films *Lacombe Lucien* (1974), de Louis Malle, et *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* (1976), de

René Allio. À travers ces œuvres, le philosophe nous invite à réfléchir sur le sujet à partir d'espaces qui défient les frontières, les systèmes de significations et les structures établies, une approche qui, à son tour, a ses racines dans la pensée baitallienne. En considérant le sujet dans des contextes et des expériences limites, le philosophe, à travers les arts, présente des problématisations qui se déploient, de manière singulière, dans des questions éthiques, dans ce qu'il appellera « l'esthétique de l'existence ». Ainsi, la thèse cherche à atteindre une dimension esthétique possible dans sa pensée qui serait consolidée à partir de l'expérience du sujet avec lui-même et avec le monde, mettant inéluctablement en évidence la nécessité de concevoir la vie à travers une expérience esthétique.

Mots clés : Michel Foucault, Art, Cinéma, Photographie, Peinture, Transgression.

ABSTRACT

Michel Foucault uses images frequently in his philosophy through specific studies on painting, in addition to specific texts and interviews on photography and cinema, which are articulated with different thematic focuses. Much is attributed to this imagery presence to the singular methodological practices of his philosophy; however, attention to the arts seems to be justified by an emblematic reason that fascinates the philosopher: limit experiences. The visual arts are a possibility to explore these experiences as extreme situations in which the boundaries between subject and object, body and mind, interior and exterior, are challenged. From this, the thesis aims to respond to the possibility of an aesthetic dimension in the thought of Michel Foucault, taking as a starting point the course *Le Courage de la vérité – Le gouvernement de soi et des autres II*, given at the *Collège de France*, in 1983-1984, in which art began to play a unique role in his thinking. This relevance is due, in part, to the fact that, through his studies on ethics, especially on the practice of cynical truth, the philosopher chooses, without precedent, “modern art” as a place of expression of truth. To do so, we will take the notion of experience as a guideline, especially in the subject/spectator relationship in front of the plastic object, leading us to very current themes such as the “aesthetics of existence”, making life a work of art. Through this interest, we seek to unravel the ability of works of art to open up possibilities for the transgression of the subject, in its uniqueness and complexity. In the experience on painting, we will use the philosopher's archives on Edouard Manet, present in the Foucault Archives deposited in the National Library of France, which consist of several study sheets and preparation for the conference called *La peinture de Manet*, given in Tunis, in 1971. In the photography experiment, a text by the philosopher dedicated to the Duane Michals exhibition catalog will be used; photographs, which took place at the *Musée d'Art Moderne* in Paris, in 1982. As well as the text *La peinture photogénique*, 1975, dedicated to the exhibition *Le désir est partout*, by the painter-photographer Gérard Fromanger. In the cinematic experience, through interviews with the philosopher, with emphasis on the 1974 *Anti-retrô* interview, carried out by *Cahiers du cinéma*. Highlighting the films *Lacombe Lucien* (1974), by Louis Malle, and *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* (1976), by René Allio. Through these works, the philosopher invites us to reflect on the subject from spaces that challenge boundaries, systems of meanings

and established structures, an approach that, in turn, has roots in baitallian thought. By considering the subject in borderline contexts and experiences, the philosopher, through the arts, presents problematizations that unfold, in a unique way, in ethical questions, in what he will call “aesthetics of existence”. Thus, the thesis seeks to reach a possible aesthetic dimension in his thinking that would be consolidated from the subject's experience with himself and with the world, inescapably evidencing the need to conceive life through an aesthetic experience.

Keywords: Michel Foucault, Art, Cinema, Photography, Painting, Transgression.

Lista de imagens utilizadas

- [Fig. 1] – *O encontro ou Bonjour Monsieur Courbet* – Gustave Courbet, 1884.
- [Fig. 2] – *A nau dos loucos*, 1490-1500, Bosch.
- [Fig. 3] – *La Musique aux Tuileries*, 1860, Manet.
- [Fig. 4] – *L'Exécution de Maximilien*, 1867, Manet.
- [Fig. 5] – *Vendedora de cheiro*, 1947, S. F. Antonieta.
- [Fig. 6] – *Vendedora de Tacacá*, 1937, S. F. Antonieta.
- [Fig. 7] – *Mendiga*, 1951, S. F. Antonieta.
- [Fig. 8] – *Empty New York c*, 1964, Duane Michals.
- [Fig. 9] – *Roy Headwell 01* - Duane Michals
- [Fig 10] – *Roy Headwell 02* - Duane Michals
- [Fig. 11] – *Peintre et modèle: le Printemps*, Gérard Fromanger, 1972.
- [Fig.12] – Cena do filme *Lacombe Lucien*, de 1974.
- [Fig.13] – Cena do filme *Pierre Rivière...*, 1974.
- [Fig.14] – Michel Foucault durante as filmagens do filme *Moi, Pierre Rivière ...*, 1976.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
CAPÍTULO I: LITERATURA, LINGUAGEM E TRANSGRESSÃO.....	25
1.1 – Lançar-se ao limite de si mesmo.....	26
1.2 – Experiências (im)possíveis.....	30
1.3 – O pensamento de fora.....	31
CAPÍTULO II – FOUCAULT E AS IMAGENS.....	37
2.1 – Foucault, um tímido pós-moderno?.....	38
2.2 – A arte dos prazeres na Antiguidade	40
2.3 – A arte do dizer a verdade.....	44
2.4 – Foucault e as rupturas estéticas do século XIX.....	46
2.4.1 – As grandes revoluções picturais na França.....	46
2.4.2 - O espaço fotográfico, uma desconfiança baudelairiana.....	49
2.4.3 – a crise na representação.....	54
2.4.4 – O relevo das ficções de Borges na Pintura.....	56
2.4.5 – A natureza híbrida das obras de Magritte	61
CAPÍTULO III – ÉDOUARD MANET: ENTRE CORES, LUZES E TRANSGRESSÕES.....	65
3.1 – Manet, a gênese de uma arte transgressora.....	66
3.2 – A plasticidade da obra de arte.....	69
3.3 – Manet: uma subversão impessoal.....	70
3.4 – Manet e Baudelaire, amigos na modernidade.....	73

3.5 – Aventura e angústia pessoal.....	75
CAPÍTULO IV – ARTE, VERDADE E SUBVERSÃO.....	81
4.1 – A noção de estética da existência.....	81
4.2 – O artista: vidas autênticas, vidas cínicas.....	97
4.3 – Subversões estéticas brasileiras.....	112
CAPÍTULO V – O IMAGÉTICO FOTOGRÁFICO.....	117
5.1 – Entre pensamentos e emoções.....	118
5.2 – Fotografia, um efeito político?.....	125
CAPÍTULO VI – FOUCAULT E AS EXPERIÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS.....	130
6.1 – Cinema: alguma coisa da qual saímos transformados?.....	131
6.2 – Cinema, um arquivista da modernidade.	132
6.3 – <i>LACOMBE LUCIEN</i>	134
6.4 – Arte e sexualidade na modernidade.....	139
6.5 – A moda <i>retrô</i>	148
6.6 – Pierre Rivière, do livro às telas.	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	167

INTRODUÇÃO

Após a publicação do curso *Le Courage de la vérité – Le gouvernement de soi et des autres II*, proferido no *Collège de France*, em 1983-1984, a arte retoma uma importância significativa no pensamento de Michel Foucault, na medida em que o filósofo elege, de forma inédita, através dos seus estudos sobre a ética, em particular sobre a vida e o dizer verdadeiro cínico¹, a “arte moderna” como um lugar de manifestação da verdade: “mas creio que é sobretudo na arte moderna que a questão do cinismo se torna singularmente importante”. Ela é, segundo ele: “o veículo do modo de ser cínico [...] de estilo de vida e manifestação da verdade” (2011, p.172). Neste curso no *Collège de France*, o filósofo chama a atenção para uma relação necessária que há entre “vida” e “arte”, não só na Antiguidade Grega, mas também na modernidade, sobretudo a partir do séc. XIX, que ele chamará de “vida de artista”, “como testemunho da arte [...] do que é a arte em sua verdade”. Segundo ele, a arte é capaz de dar forma à vida, de levar o indivíduo à “verdadeira vida”, à vida que é autêntica, à vida na qual o sujeito pratica uma certa contradição com o mundo partilhado. Ela estabelece com o real, segundo o filósofo, uma relação que não é mais da imitação, das semelhanças e similitudes, mas do desnudar, do reduzir ao elementar da existência, do arrancar, de algum modo, o sujeito de si mesmo, das subjetividades, das identidades adquiridas. Nesse sentido, à procura de experiências de recusa às normas sociais, aos valores e cânones estéticos, sempre numa relação de poder, mas também agora numa relação de verdade, o filósofo chega à arte moderna, a artistas ilustres como Baudelaire, Samuel Beckett, Burroughs, Flaubert, Manet, Francis Bacon, dentre outros, que, em suas singularidades, rejeitam certas formas adquiridas. São produções que, segundo Foucault, tem uma função *anti-culturelle*.

De modo significativo nos deparamos com o problema do papel exercido pela arte em sua filosofia, e inevitavelmente, uma importantíssima questão recai sobre nós: *poderíamos falar de uma dimensão estética no pensamento de Michel Foucault?* Ao considerarmos essa possibilidade, torna-se essencial reconhecer – e estabelecer – um afastamento significativo de sua filosofia com relação à sistematicidade e rigidez proposta pela tradição estética ao longo da história da filosofia. De fato, Foucault não aspirou estabelecer princípios e normas gerais

¹ *Mais je crois que c'est surtout dans l'art moderne que la question du cynisme devient singulièrement importante [...] le véhicule du mode d'être cynique [...] du style de vie et de la manifestation de la vérité* (2011, p.172).

para a criação e apreciação de objetos belos e artísticos, como Baumgarten em sua renomada obra *Aesthetica*. Do mesmo modo, não propôs uma teoria do juízo estético centrada nos conceitos do belo e do sublime, como apresentado por Kant em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (2008). Da mesma forma, não concebeu a arte como uma manifestação do espírito em sua busca pela autoconsciência e autorrealização no contexto de uma filosofia do Espírito Absoluto, como em Hegel. Ao investigar a dimensão estética no pensamento de Michel Foucault, é crucial adotar uma abordagem mais orgânica e flexível, em contraste com uma perspectiva sistemática e rígida. Tal ênfase na organicidade e flexibilidade deriva da própria natureza do pensamento foucaultiano, que se distancia das tradições estéticas estabelecidas por filósofos como Baumgarten, Kant e Hegel.

A *aisthesis* está presente – de uma forma muito singular – na relação do sujeito com a obra de arte em sua filosofia, contudo, essa presença e relação ocorre exclusivamente ao abordar um sujeito muito peculiar de seus trabalhos, sempre em um espaço relacional de poder e saber. Entretanto, embora Michel Foucault não tenha desenvolvido uma teoria estética sistemática e abrangente, como outros filósofos mencionados anteriormente, seu pensamento oferece uma perspectiva singular acerca da arte e da estética. Diante dessa perspectiva, se faz pertinente investigar como se configuraria uma estética no pensamento de Foucault, através de suas análises de diferentes objetos artísticos como a pintura, a fotografia e o cinema. Tomamos essa problemática como pano de fundo através do imagético – a pintura, a fotografia e o cinema – presente em seus livros, manuscritos e entrevistas. Imagético que o *corpus* da literatura, diga-se de passagem, alcança, mas que também é alcançado, em plenitude, pelo *corpus* das artes, que, singularmente, nos falam sobre experiências – nosso fio condutor – que podem ser transgressoras, estar nas relações de poder e resistência ou mesmo na relação do sujeito consigo.

Segundo Revel, a noção de “experiência” está presente em todo o pensamento de Michel Foucault, sofrendo significativas modificações ao longo de seu percurso (2005, p.47). De fato, exemplos não faltam: a experiência da loucura, das prisões, da sexualidade, dentre outras, são o ponto de partida arqueológico de muitos dos seus estudos que, por sua vez, estão significativamente repletos de visualidades, de referências imagéticas que nos fazem questionar sobre uma possível experiência estética em sua filosofia. Ora, falar de Foucault é falar sobre “experiências” e “experimentações” acerca da constituição histórica do sujeito

através dos discursos, das relações de poder e subjetividade. Afinal, é a partir dessas experiências que saímos transformados:

Meu problema é o de fazer eu mesmo – e de convidar os outros a fazerem comigo, por meio de um conteúdo histórico determinado – uma experiência daquilo que nós somos, daquilo que é não somente o nosso passado, mas também o nosso presente, uma experiência de nossa modernidade de tal maneira que dela saíamos transformados.²

Problematizando as experiências do sujeito, o filósofo lança um desafio: o de explorarmos, através de uma compreensão histórico-determinada, a essência daquilo que somos, compreendendo não apenas o nosso passado, mas também o nosso presente. É através da vivência desta experiência que nos propomos a realizar uma transformação profunda, compreendendo e reinterpretando a complexidade da nossa modernidade. Esta jornada, tanto individual quanto coletiva, convida a todos a se engajarem nesta busca por uma compreensão renovada de nós mesmos, de maneira a sairmos desta experiência “transformados”. Essa ideia é muito solidária ao espaço pictural que aparece no Foucault do curso de 1984. Ora, esse espaço, que é reinaugurado em sua filosofia, existe a partir dos conceitos de “transformação” e “experiência” consigo e com os outros.

Pois bem, a noção – ou mesmo prática – da experimentação filosófica, da sua importância na constituição do sujeito, acompanha toda o percurso do pensamento foucaultiano, desde a arqueologia dos anos de 1960 até a fase mais genealógica e ética dos anos posteriores. Temos, por exemplo, de forma muito emblemática, a presença da “experiência limite” de Georges Bataille, ou mesmo a “experiência exterior” de Maurice Blanchot dos anos de 1960, noções fortemente relacionadas à literatura de ficção, aos procedimentos de escrita diante da saturação subjetiva de um mundo partilhado. Ora, isso se dá em grande medida porque a filosofia de Foucault é uma filosofia da experiência como metodologia; o seu pensamento é uma experimentação:

Os autores mais importantes que me permitiram desviar da minha formação universitária, não direi que me formaram, mas sim me permitiram desviar, foram pessoas como Bataille, Nietzsche, Blanchot, Klossowski, [...]. O que mais me

² *Mon problème est de faire moi-même, et d'inviter les autres à faire avec moi, à travers un contenu historique déterminé, une expérience de ce que nous sommes, de ce qui est non seulement notre passé mais aussi notre présent, une expérience de notre modernité telle que nous en sortions transformé.* (1994, DE IV, texto n. 281).

impressionou e fascinou neles e lhes deu essa importância capital para mim, foi que seu problema não era construir um sistema, mas sim ter uma experiência pessoal.³

Podemos dizer que Foucault é herdeiro de uma filosofia transgressora – que contribui substancialmente para desenvolver temas nesse sentido – a sua formação universitária foi desafiada pela influência de autores notáveis como Bataille, Nietzsche, Blanchot, Klossowski, entre outros. O que lhe chamou a atenção nestes pensadores e lhes confere uma importância singular foi uma abordagem não-sistêmica e a prioridade dada à experiência, enquanto individual e coletiva. Ao invés de se preocuparem com a construção de sistemas rígidos e fechados, estes autores se debruçam sobre a vivência profunda e subjetiva do mundo e do conhecimento. É por meio desta perspectiva que eles permitiram o desviar do caminho tradicional e mergulhar em novas dimensões do pensamento e da experiência humana.

No entanto, a noção de experiência enquanto possibilidade de transformação do sujeito ganha novos contornos nos anos de 1970, agora voltada ao pragmático, à prática coletiva e política. O que era transgressão no sentido literário – e mesmo exotérico – se transforma em resistência aos dispositivos de poder – como experiências revolucionárias, lutas e sublevações – e aos processos de subjetivação. Temas importantes em grande parte devido à experiência do filósofo no campo político. Não esqueçamos 23 de maio de 1969, uma das primeiras inserções propriamente ativas do filósofo no mundo da política, sua participação na resistência contra a tomada na Universidade de Vincennes pela polícia francesa. Um significativo ato de revolta que é posterior à greve geral que tomou conta da França em maio de 1968, momento no qual Foucault não estava presente, pois estava em Tunis. (ERIBON, 1990, p. 209).

Entretanto, após 1970, não é mais a experiência no campo de enfrentamento o grande objeto de preocupação de Foucault, mas sim pensar a possibilidade de uma dimensão ética do sujeito, momento no qual percorre o pensamento da antiguidade grega chegando aos temas singulares da “ética do existir”, da “arte de viver”, que, modernamente, se contraporia aos dispositivos de poder e subjetivação:

³ *Les auteurs les plus importants qui m'ont, je ne dirais pas formé, mais permis de me décaler par rapport à ma formation universitaire, ont été des gens comme Bataille, Nietzsche, Blanchot, Klossowski, [...] Ce qui m'a le plus frappé et fasciné chez eux, et qui leur a donné cette importance capitale pour moi, c'est que leur problème n'était pas celui de la construction d'un système, mais d'une expérience personnelle.* (1994, DE IV, texto n. 281).

É possível que nesses tantos empenhos para reconstruir uma ética do eu, nessa série de esforços mais ou menos estanques, fixados em si mesmos, nesse movimento que nos leva, ao mesmo tempo, a nos referir incessantemente a essa ética do eu, sem contudo jamais fornecer-lhe conteúdo, é possível sustentar que haja certa impossibilidade de construir hoje uma ética do eu, quando talvez seja essa uma tarefa urgente, fundamental, politicamente indispensável, se for verdade que, afinal, não há outro ponto primeiro e último, de resistência ao poder político senão na relação de si consigo.⁴

Para o filósofo, a possibilidade de estabelecer uma ética do eu é, por vezes, obstaculizada por esforços insuficientes e fragmentados que se concentram apenas em si mesmos, e mesmo assim, sem a capacidade de fornecer um conteúdo concreto para tal ética. No entanto, é fundamental reconhecer a urgência e importância política de construir uma ética do eu, uma vez que não há nenhuma outra forma de resistência ao poder político além da relação do indivíduo consigo mesmo. Na década 1980, o filósofo se preocupa com uma “ética do eu”, com a prática do “governar” seus próprios comportamentos e ações, isto é, o preocupar-se consigo, mas sempre em uma relação com o outro. Logo, é sobre uma ética que, pelas suas nuances, passa pela noção de identidade, caminho também percorrido pelo poder. Por isso, talvez, a importância do tema da produção de subjetivação no pensamento de Foucault, segundo Veyne: “a produção de subjetivação em Foucault, poderia ser compreendida a partir da ideia da estilização como produto e processo que se referenciam à transformação de si por si mesmo.” (2011, p.65). Não obstante, a arte moderna surge nesse contexto de enfrentamento: ora como ética, enquanto criação, quando o sujeito é tomado como objeto estético; ora como experiência, na relação entre o sujeito e a obra de arte, nas possibilidades dela atuar nos processos de subjetivação.

Através do fio condutor da experiência, na incessante busca pela compreensão da experiência estética do sujeito, a tese seguirá à procura do imagético que constitui a subjetividade. Essa investigação se aprofundará no papel das imagens e suas interações, enquanto explora as complexidades e nuances da genealogia foucaultiana, a fim de compreender como a arte e a estética se relacionam com a constituição do eu.

⁴ *Et peut-être dans cette série d'entreprises pour reconstituer une éthique du soi, dans cette série d'efforts, plus ou moins arrêtés, figés sur eux-mêmes, et dans ce mouvement que nous fait maintenant à la fois nous référer sans cesse à cette éthique du soi, sans jamais lui donner aucun contenu, je pense qu'il y a à soupçonner quelque chose qui serait une impossibilité à constituer aujourd'hui une éthique du soi, alors que c'est peut-être une tâche urgente, fondamentale, politiquement indispensable, que de constituer une éthique du soi, s'il est vrai après tout qu'il n'y a pas d'autre point, premier et ultime, de résistance au pouvoir politique que dans leur apport de soi à soi.* (2010, p. 241).

No **Capítulo I**, intitulado *Literatura, linguagem e transgressão*, faremos um percurso no pensamento foucaultiano sobre a ideia de perturbação que há entre a realidade e a criação literária e artística, na qual, através da filosofia de Foucault, percebemos um significativo distanciamento entre a realidade e a ficção causado pela torção da própria linguagem que inaugura a literatura no séc. XIX, abordagem que nos servirá de referência para entendermos a crise da representação das imagens, que se confunde, poderíamos dizer, com a crise do sujeito. Alguns movimentos são importantes para compreendermos essa perturbação a partir da obra foucaultiana, através das noções de “transgressão”, a “morte de deus” e o “ser da linguagem”. Para tanto, algumas análises sobre Blanchot e Bataille se fazem pertinentes, afinal, são as grandes referências de Foucault, os pensadores das exterioridades, das transgressões.

Assim, no **Capítulo II**, intitulado *Foucault e as Imagens*, procederemos a uma análise aprofundada da literatura relevante, a fim de investigar o pensamento do filósofo Michel Foucault no contexto da modernidade. Neste estudo, empreenderemos uma jornada intelectual, examinando a relação entre a obra de Foucault e as imagens, e traçando um percurso que nos levará desde o pensamento moderno até a influente obra do pintor surrealista René Magritte.

O **Capítulo III**, *Édouard Manet: entre cores, luzes e transgressões*, se ocupará de reconhecer na pintura os saberes picturais, seu papel de verdade, ou mesmo, seu caráter transgressor: o do pintor, Édouard Manet, e da obra. Ora, o trabalho inicial de Foucault se concentrou no “saber verdadeiro”, nas “discursividades” e nas “epistemes”. Temas também relacionados à pintura, como indicado no final da *Arqueologia do Saber*:

A análise arqueológica teria outro objetivo: buscaria se o espaço, distância, profundidade, cor, luz, proporções, volumes, contornos, não eram, na época previstos, nomeados, declarados, conceituados em uma prática discursiva; e se o conhecimento ao qual essa prática discursiva dá origem não foi investido em teorias e especulações, talvez, em formas de ensino e anos de receitas, mas também em processos, em técnicas, e quase no mesmo gesto do pintor. (2010, p. 253).

Nessa arqueologia, a dimensão das linhas e cores não revelaria as intenções do pintor, muito menos as opiniões científicas da época, mas a positividade do conhecimento, regimes discursivos específicos, através de técnicas e efeitos. A pintura representa uma importante superfície experimental para o filósofo, como pode ser visto nos ensaios *Ceci n'est pas une*

pipe (1968), que trabalha a relação imagem-linguagem em René Magritte e *La peinture de Manet* (1971), dedicado à pintura de Édouard Manet. Este último, precursor do impressionismo, “fascina” o filósofo pela “inovação” das técnicas e pela “quebra” com toda uma tradição estabelecida:

Há coisas que me fascinam, que absolutamente me intrigam, como Manet [...] Manet fez uma série de coisas na pintura contra as quais os "impressionistas" eram absolutamente regressivos. [...] Manet era indiferente aos cânones estéticos que estão tão enraizados em nossa sensibilidade que mesmo agora não entendemos por que ele fez isso, e como ele fez isso. (1994, DE II, p.706).

A relevância do pintor francês, especialmente o processo de transformação que representa, faz dele uma referência na tese que passará pelas questões da relação entre a pintura e a dimensão arqueológica do saber; pela transgressão das imagens face à literatura; pela arte pictórica para Foucault em 1980, nos temas da "estética da existência" e a "vida escandalosa"; pelo efeito transgressor para o artista, o espectador e a cultura em geral; para sim chegar, talvez, à ideia de uma dimensão estética no filósofo.

Ao levar em consideração a premissa de que a arte adquire um status crucial de "verdade" no arcabouço teórico de Michel Foucault, abordaremos no **Capítulo IV**, intitulado *Arte, Verdade e Subversão*, uma série de temas de suma importância, tais como "sexualidade", "os prazeres na antiguidade", "o cuidado de si", "o dizer verdadeiro" e a "estética da existência". Através de uma investigação acadêmica aprofundada, buscaremos compreender a intrincada relação entre arte e vida, um aspecto significativo e revelador do desdobramento final do pensamento foucaultiano. Essa análise nos permitirá examinar a interação entre as dimensões estéticas e éticas na obra de Foucault, iluminando a maneira como a arte e a verdade se entrelaçam para moldar a experiência humana e a construção do sujeito.

No **Capítulo V**, intitulado *O Imagético Fotográfico*, conduziremos uma análise cuidadosa da relação entre fotografia e a filosofia foucaultiana, centrando nossa atenção em Duane Michals, um artista cujo trabalho foi objeto de um texto essencial de Foucault no catálogo da exposição *Duane Michals: Photographies*, realizada no *Musée d'Art Moderne* de Paris em 1982. Além disso, examinaremos o ensaio de Foucault *La peinture photogénique* (1975), elaborado em resposta à exposição *Le désir est partout* do pintor-fotógrafo Gérard

Fromanger. Através deste estudo acadêmico rigoroso, buscaremos compreender o papel e a importância das imagens fotográficas no pensamento de Foucault, investigando como ele aborda questões de representação, verdade e subjetividade no contexto da fotografia e das artes visuais.

Posteriormente, no **Capítulo VI**, *Foucault e as experiências cinematográficas*, partiremos às imagens capturadas, mas agora em movimento, através do cinema. Nosso ponto de partida será a entrevista *Anti-retrô*, de 1974, realizada pelo *Cahiers du cinéma*. É uma das primeiras intervenções de Foucault no mundo cinematográfico, um momento raro e importante do pensamento do filósofo no qual o cinema torna-se o ápice das imagens, relacionando-se com múltiplas técnicas, com múltiplas possibilidades de criação. Nela, quando questionado sobre a Segunda Guerra Mundial, da resistência na França, através de filmes como *Lacombe Lucien* (1974), e *Portier de nuit* (1974), o filósofo ressalta a importância de distinguir entre uma “narrativa oficial” e uma “história popular de lutas”, ou seja, a importância de uma “história da verdade”. A questão para o filósofo é que a história da guerra é sempre uma história oficial, é a história do vencedor. Então, o cinema poderia contar a história de forma diferente? poderíamos falar de um “acontecimento” associado ao cinema, ou uma ontologia do evento através dele? Ora, através dessas perguntas, tomaremos como referência o caso de *Pierre Rivière*, que faz parte de um significativo contexto de narrativas e resistências. Foucault considera os discursos de psiquiatras, juízes, advogados, testemunhas e do próprio Pierre Rivière armas de luta, batalha e relações de poder, que devem ser analisadas estrategicamente e politicamente. Partiremos assim do texto *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère* (1973), que curiosamente, sabemos, se transforma em um filme com o mesmo título, dirigido por René Allio. O diretor, através da arte cinematográfica, trabalha, de forma única, as noções de “história”, “acontecimento” e relações de “poder e resistência”.

CAPÍTULO I: LITERATURA, LINGUAGEM E TRANSGRESSÃO

Este capítulo é um ponto de partida fundamental para entendermos o imagético na literatura, a sua perturbação através da crise da linguagem inaugurada pela moderna noção de literatura no século XIX e paralela à crise da representação pictural no mesmo período. Nele, será enfatizado a noção de transgressão que passa pela noção de sexualidade no pensamento de Michel Foucault, que historicamente, manifesta-se em diferentes formas, épocas e culturas. Mas o mais fundamental, a sexualidade, relaciona-se ao tema da transgressão, ou seja, à quebra das normas e limites em relação ao desejo e ao prazer.

Ainda neste capítulo, abordaremos, conseqüentemente, a “morte de Deus”, ou mesmo o “desaparecimento do sujeito”, tão caro à filosofia de Nietzsche, conceitos que tiveram grande impacto na filosofia e na cultura ocidental a partir do século XIX e que gerou uma crise na representação. Segundo Foucault, a morte de Deus implicou a perda da referência última que orientava a moral e as condutas humanas, o que gerou uma crise de valores e uma busca por novas formas de compreender a vida. Conseqüentemente, apresenta-se diante de nós o “desaparecimento do sujeito” que colocou em xeque a ideia de uma identidade fixa e estável, abrindo espaço para a multiplicidade e a fragmentação da subjetividade. Para tanto, faremos considerações sobre a mudança do termo “transgressão” para o termo “resistência” em sua obra a partir de 1970. A resistência é vista como uma forma de enfrentamento das normas e dos poderes instituídos, não apenas no âmbito da sexualidade, mas em todas as esferas da vida. Essa mudança de terminologia reflete uma mudança de perspectiva na obra de Foucault, que passa a enfatizar mais a luta contra as opressões e as dominações do que a simples quebra das normas. Modernamente, a transgressão aparece radicalmente com o surgimento da “literatura”, que desdobra-se no “ser da linguagem.” A literatura é vista como um espaço de liberdade e de criação, onde as palavras e as formas de expressão podem ser subvertidas e reinventadas. A partir dessa ideia, Foucault propõe uma leitura da literatura como uma forma de resistência contra as normas e os poderes dominantes.

Ora, a literatura e a pintura são duas formas de expressão artística que apresentam liberdades distintas, mas que compartilham certas semelhanças. Na literatura, a liberdade dos

movimentos das palavras pode ser compreendida como a possibilidade de subverter as normas linguísticas e literárias, explorando a linguagem de maneiras inusitadas e criativas. A literatura pode utilizar recursos como o fluxo de consciência, a quebra de padrões gramaticais, a criação de neologismos, entre outros, para expressar sensações, emoções e ideias que muitas vezes não podem ser transmitidas de maneira direta. Desse modo, *essa liberdade dos movimentos das palavras na literatura, tão emblemático no Foucault da década de 1960, pode ser comparada à liberdade dos movimentos dos instrumentos e elementos da pintura, enquanto materialidade, tão exaltado pelo filósofo a propósito da pintura a partir da década de 1970?* É a reflexão que o presente capítulo propõe.

1.1 – LANÇAR-SE AO LIMITE DE SI MESMO

Nos anos de 1980 a arte ressurge na filosofia de Michel Foucault no contexto de uma dimensão ética do sujeito. Entretanto, essa ética do sujeito é paralela àquilo que se convencionou chamar de “crise das representações” e “crise do sujeito”, que está fortemente ligado à literatura. Ora, parece que é através do “caso da literatura”, da perturbação do imagético – mesmo que através da linguagem literária – o ponto de partida para pensarmos a arte no pensamento de Michel Foucault. Para tanto, faremos uma pequena inserção no espaço literário.

No texto *Prefácio à transgressão*, grande homenagem à obra de Georges Bataille, Michel Foucault privilegia uma nova dimensão do sujeito por meio da noção de transgressão, que perpassa o importantíssimo tema da sexualidade. Segundo o filósofo, a sexualidade teve a sua “expressão de felicidade” no mundo cristão “dos corpos decaídos e do pecado”, onde “as formas contínuas de desejo, da embriaguez, da penetração, do êxtase” se moviam como forma de extravasamento para o divino como o “último manancial”. Porém, em sua leitura, a noção de sexualidade moderna, desprendida de uma essencialidade cristã, deve ser pensada como resultado de uma desnaturalização elevada ao patamar do chamado limite: “lançada em um espaço vazio onde ela só encontra a forma tênue do limite, e onde ela não tem para além nem prolongamento, a não ser no frenesi que a rompe”. Este vazio “é uma experiência, em que se manifesta explosivamente a morte de Deus, desvela com seu segredo e sua luz, sua própria

finitude, o reino ilimitado do limite, o vazio desse extravasamento em que ela se esgota e desaparece”. (FOUCAULT, 2009, p.28). É justamente o gesto relativo ao limite que é chamado de transgressão, que está na “tênue espessura da linha”, o fulgor de passagem que pode ser origem, espaço e totalidade. Mas que é também, segundo ele, um jogo de ultrapassagens e retornos:

O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples; a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de colocar em ação tais elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embarça por querer apreendê-las. (FOUCAULT, 2009, p.32).

A transgressão de Bataille, lida por Foucault, nos remete ao “fenômeno da liminaridade”⁵, na medida em que, a transgressão parece estar presidida por uma dinâmica intrínseca de ultrapassagem e repetição; a transgressão transpõe os limites estabelecidos, mas, assim que isso é feito, a linha retrai-se imediatamente, como se movida por uma memória tênue, recuando para a fronteira do intransponível. No entanto, este jogo não se limita a uma mera ativação destes elementos; ele os situa num terreno incerto, em certezas constantemente reviradas, em que o pensamento fica confundido ao tentar capturá-las. Ora, o indivíduo da transgressão em Foucault não está em uma espécie de “interioridade” batailliana, e devemos lembrar que a “transgressão” é uma ação do sujeito. Este, por sua vez, está para Foucault, no espaço de relações e partilhas. Logo, este sujeito da transgressão deveria estar – em um sentido antropológico – em um “limiar”, no sentido de um lugar intermediário entre o distanciar-se e a reaproximar-se, nunca numa transposição em absoluto, mas em uma relação consigo, em um espaço relacional.

Outrossim, não é unicamente um jogo de opostos como o preto e o branco, na verdade o limite e a transgressão são necessários, uma constante em espiral. E o ilimitado que anuncia a morte de Deus, anuncia também a possibilidade de experiências outras: “A morte de Deus, retirando da nossa existência o limite do ilimitado, reconduz à experiência em que nada mais

⁵ Na antropologia, limiaridade, do latina *līmen*, “um limiar”, é a qualidade de ambiguidade ou desorientação que ocorre no estágio intermediário de um rito de passagem. O conceito de limiaridade foi desenvolvido pela primeira vez no início do século XX por Arnold Van Gennep e mais tarde retomado por Victor Turner. Cf. Barfield, Thomas J. *The Dictionary of Anthropology*. Oxford: Blackwell, 1997.

pode anunciar a exterioridade do ser a uma experiência, consequentemente *interior* e *soberana* [...] a experiência interior é totalmente a experiência do *impossível* (o impossível sendo aquilo de que se faz a experiência e o que a constitui).” Segundo ele, a morte de Deus é mais que um acontecimento contemporâneo, delineia perpetuamente sua grande nervura esquelética.⁶

O filósofo do erotismo compreendia como ninguém a incompletude humana, a nossa condição como seres incompletos e fragmentários é coextensiva com o sentimento de existência subjetiva. Assim como, toda experiência possível dessa incompletude: “essa singularidade determinante de nossa condição não impede que nas dimensões mais íntimas de nossa ‘vida anímica’ pulse um anelo profundo pela superação desse estado [...] que coincide [...] com a experiência erótica”. O erotismo é mais que uma ultrapassagem do limite, “é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte.” (FOUCAULT, 2014, p. 35). Mas o que seria de fato essa experiência? Ora, o conhecimento pleno de si mesmo não é obtido através da lógica ou de objetivos razoáveis e compensatórios, mas sim através de um movimento passional e uma experiência de pura perda, é nessa via que o homem entra em contato com a verdade de sua existência. No coração de toda subjetividade existe uma tempestade, uma força indomável e desmedida que anseia por sua liberdade e só pode prevalecer com o sacrifício da lógica e dos critérios de eficácia. Nós nos esforçamos para gastar nossas forças de forma desproporcional, entregamo-nos à ruína e a desordem, perseguimos o desequilíbrio. Em um de seus ensaios, Bataille assevera: “A vida propõe ao homem a voluptuosidade como um bem incomparável — o momento da voluptuosidade é resolução e deslumbramento; é a perfeita imagem da felicidade.” (FOUCAULT, 2008, p. 82). Ou ainda: “A volúpia está tão próxima da dilapidação ruínosa que chamamos ‘pequena morte’ o momento de seu paroxismo.” (FOUCAULT 2008. p.197). A atividade sexual e as vivências religiosas que nos conectam com o sagrado são exemplos de como buscamos a convulsão interior e a desconstrução de nossas identidades fixas. Elas atualizam a fantasia de fusão com o todo, e nos encantam com a sensação de continuidade que se une com a morte, e orientam nossas experiências eróticas, sejam elas ligadas aos corpos, corações ou ao sexo. Afinal, é somente

⁶ Foucault demonstrou que o pensamento da infinitude remete à época clássica, quando tudo era concebido em termos de representações. Nesse espaço epistêmico, o homem só tinha lugar quando relacionado às “forças de elevação ao infinito” (como mostrado na análise do quadro *As Meninas* que Foucault usa para abrir *As Palavras e as Coisas*). Conforme afirma Deleuze, “portanto, a combinação das forças presentes no homem, por um lado, e as forças de elevação ao infinito que elas enfrentam, não é uma forma-homem, mas sim a forma-Deus.” (2005, p.133).

através da morte que poderemos realizar nosso desejo profundo de exuberância de vida ou felicidade voluptuosa. Numa palavra, só a perda importa: “para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser [...] somos indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida.” (FOUCAULT, 2008. p.197).

No entanto, o termo “transgressão” possui uma particularidade no pensamento de Foucault, relacionando-se, antes de tudo, com os movimentos de exterioridade no contexto das relações de saber e de poder. Tanto o termo “transgressão” de Bataille e “exterior” de Blanchot relacionam-se com os procedimentos de escrita do seu momento literário da década de 1960: é uma forma de descrever como indivíduos, através de procedimentos, “escapam” dos “dispositivos de identificação, de classificação e de normalização do discurso.” (REVEL, 2005, p.74). Os casos literários, representam, através de certos procedimentos linguísticos, a impossibilidade de objetivação normativa, já que não há conhecimento possível sobre objetos impossíveis. Não obstante, a partir de 1970, há um distanciamento do campo da literatura e da noção de transgressão; o problema é colocado de uma outra maneira, não é mais o individual, mas sim o coletivo, ou mesmo as práticas não discursivas, que ganham importância em seu pensamento. O termo “resistência” aparece, então, a partir dos anos 1970, com um sentido bastante diferente daquele que se tinha na transgressão, na medida em que a resistência se dá, necessariamente, onde há poder, porque ela é inseparável dessas relações; assim, tanto a resistência funda as relações de poder, como ela é, às vezes, o resultado dessas relações na medida em que as relações de poder estão em todo lugar. A resistência é a possibilidade de criar espaços de lutas e de agenciar possibilidades de transformação em toda parte. Não é de se admirar que uma leitura dos dois últimos volumes da *História da Sexualidade* abrisse diante de nós um universo tão diferente daquele que Foucault nos havia apresentado na experiência literária. A atenção que, no início dos anos 1960, ele deu às obras de escritores como Roussel, Blanchot, Bataille o levou a considerar o sujeito como uma instância de “suplício e destruição”. A literatura é a face da violência e do desaparecimento do homem, mas, alguns anos mais tarde, a arqueologia das ciências humanas nos desvelará a face positiva e serena. (SARDINHA, 2010, p.117). Todavia, ao mesmo tempo a ética, capital para o último Foucault, era entrevista segundo duas perspectivas distintas e, até certo ponto, opostas: ela era compreendida, por uma parte, como temperança e equilíbrio e, por outra, como escândalo e subversão, uma relação para com o sujeito e para com o mundo partilhado. O *corpus* literário

foi esse ponto de partida de uma linguagem que não podia falar mais sobre o mundo, sobre o sujeito. Uma linguagem perdida, sem sons para soar, uma perda de sentido ao seu redor, um mundo outrora conhecido, agora desconhecido. Do mesmo modo, a arte moderna também não se assemelhará à realidade: um relógio derretendo, um rosto retorcido, um mundo de cores fora do lugar.

1.2 – EXPERIÊNCIAS (IM)POSSÍVEIS

A trama do limite e a transgressão, ao direcionar-se aos extremos, coloca em questão, segundo Foucault, o esvaziamento das palavras, ou poderíamos dizer, da linguagem. O esvanecimento das palavras dissipa o sujeito e faz emergir o “ser da linguagem”:

Seria uma grande segurança dizer, por analogia, que seria preciso encontrar pelo transgressivo, uma linguagem que seria o que a dialética foi para a contradição? É preciso melhor, sem dúvida, tentar falar dessa experiência e fazê-la falar ao vazio mesmo da dificuldade de sua linguagem aqui mesmo onde as palavras lhe falham, onde o sujeito que fala vem a se dissipar, onde o espetáculo balança o olho revoltado. (FOUCAULT, 2001a, p. 41).

A busca por uma linguagem que encapsule a essência da transgressão pode ser vista como uma necessidade de se encontrar uma nova forma de expressão que atenda às demandas de uma realidade complexa e dinâmica. É importante destacar que essa linguagem não deve ser entendida apenas como um mero instrumento para descrever o transgressivo, mas sim como uma forma de fazer a experiência deste falar. Entretanto, este processo é repleto de desafios, já que a linguagem pode se mostrar incapaz de lidar com as nuances da experiência, resultando na dissipação do sujeito que fala e na instabilidade do próprio espetáculo.

Ora, essa questão evidencia uma dificuldade de pensarmos uma tal “experiência do fora” que escapa à linguagem, que faz surgir o “ser da linguagem”, da linguagem enquanto tal, desprendida. Foucault apresenta a alternativa de pensar a linguagem não como comunicação de um sentido, mas em seu próprio ser, tal qual faz a literatura no que tem de mais radical (MACHADO, 2000, p.112). A literatura inaugura esse espaço do ser da linguagem. Ora, desse modo, como seria o discurso e a palavra que subverte a lógica do próprio discurso? A solução parece ser a linguagem “distorcida”, “desconexa”, “absurda”,

uma fissura entre a experiência e o discurso. Claro, parece contraditória escapar das palavras usando-as, como fazia Bataille “[...] as palavras, que só servem para fugir [da experiência], quando cessei de fugir me levam à fuga” (1973, p.25). Mas é justamente essa possibilidade distorcida da linguagem que fascina o filósofo na literatura, e o interesse por célebres escritores como Bataille, Blanchot, Sade, Klossowski. A linguagem escapa, então, “à dinastia da representação e a fala literária se desenvolve a partir de si mesma”, possibilitando a formação de redes “da qual cada ponto, distinto dos outros, a uma distância mesmo dos mais próximos, situa-se em relação a todos em um espaço que os acomoda e os separa”. A linguagem que se afasta de uma representação não é o ápice, mas uma forma de distanciamento da própria linguagem: A literatura não é a linguagem que se aproxima até a sua manifestação ardente, é a linguagem que se afasta de si mesma; e se, nesse colocar-se “fora de si”, ela revela seu próprio ser. A linguagem se depara com espaços e vazios em si mesma: “essa claridade repentina revela uma lacuna ao invés de um recuo, uma dispersão ao invés de um retorno dos signos a si mesmos”⁷ É a herança do “pensamento do fora”, herdado de Blanchot.

1.3 – O PENSAMENTO DO FORA

Para desenvolver a noção do “pensamento do fora” em Blanchot, Foucault toma como ponto de partida o “paradoxo do mentiroso”, o “eu minto” que abalou a verdade grega, proposição até então de difícil resolução. Segundo o problema, afirmar “eu minto” cria um paradoxo na medida em que a afirmação se contradiz com a proposição proferida. São os obstáculos lógicos entre o sujeito e a linguagem:

Sabe-se que o argumento de Epimênides pode ser dominado se, no interior de um discurso artificialmente conciso sobre si mesmo, distinguirmos duas proposições, em que uma é objeto da outra. A configuração gramatical do paradoxo, por mais que oculte (sobretudo se estiver estabelecido na forma simples do “eu minto”) essa dualidade essencial, não pode suprimi-la. Toda proposição deve ser de um “tipo” superior àquela que lhe serve de objeto. Que haja recorrência da proposição-objeto naquela que a designa, que a sinceridade do Cretense, quando ele fala, esteja

⁷ *C'est-à-dire à la dynastie de la représentation -, et la parole littéraire se développe à partir d'elle-même, formant un réseau dont chaque point, distinct des autres, à distance même des plus voisins, est situé par rapport à tous dans un espace qui à la fois les loge et les sépare. La littérature, ce n'est pas le langage se rapprochant de soi jusqu'au point de sa brûlante manifestation, c'est le langage se mettant au plus loin de lui-même ; et si, en cette mise « hors de soi », il dévoile son être propre, cette clarté soudaine révèle un écart plutôt qu'un repli, une dispersion plutôt qu'un retour des signes sur eux-mêmes me.* (FOUCAULT, 1994, DE I, texto n. 38).

comprometida pelo conteúdo de sua afirmação, que ele possa certamente mentir falando de mentira, tudo isso é menos um obstáculo lógico insuperável do que a consequência de um fato puro e simples: o sujeito que fala é o mesmo que aquele pelo qual ele é falado (FOUCAULT, 2009, p.219).

Segundo filósofo, o paradoxo de Epimênides pode ser compreendido ao reconhecer a existência de duas proposições distintas em um discurso que se afirma a si mesmo. Embora a configuração gramatical do paradoxo possa ocultar a dualidade essencial, ela não a suprime. Toda proposição deve ser de um tipo superior àquela que ela designa. A recorrência da proposição-objeto na proposição que a designa e a sinceridade do locutor comprometida pela natureza de sua afirmação são consequências lógicas do fato de que o sujeito que fala é o mesmo que aquele sobre o qual ele fala. No entanto, quando se pronuncia uma outra proposição, o “eu falo”, não há perigo, o objeto e aquele que o anuncia, não encontra obstáculos: “No momento em que pronuncio simplesmente “eu falo”, não estou ameaçado por nenhum dos seus perigos; e as duas proposições que se escondem neste único enunciado (“eu falo” e “eu digo que falo”) não se comprometem de forma alguma”. O “eu falo” não ultrapassa margens, afasta do perigo e do erro, pois afinal, dizer “eu falo” é apenas o fato de dizê-lo: “A proposição-objeto e aquela que a enuncia se comunicam sem obstáculo nem reticência”, então o “eu falo”, na medida em que não há contradição entre a proposição, o dizer, e o sujeito que fala, é inegavelmente verdadeira. (FOUCAULT, 2009, p.222).

Mas é aí, curiosamente, que o “eu falo” abre o universo do ilimitado: “seria certamente possível que as coisas não fossem assim tão simples. Se a posição formal do “eu falo” não levanta problemas que lhe sejam particulares, seu sentido, apesar de sua aparente clareza, abre um universo de questões talvez ilimitadas, é como se a afirmação do “eu falo” não tivesse um objeto de suporte. “o ‘eu falo’ só instala sua soberania na ausência de qualquer outra linguagem; o discurso de que eu falo não preexiste à nudez enunciada quando digo “eu falo”; e desaparece no próprio instante em que me calo”. A linguagem se dissecar na transitividade do falar. É um recolher-se da linguagem, e conseqüentemente, o despedaçar-se do sujeito: “Em que extrema delicadeza, em que agudeza singular e sutil se recolheria uma linguagem que quisesse se refazer na forma despojada do ‘eu falo’?”. A menos justamente que o vazio em que se manifesta a debilidade sem conteúdo do “eu falo” seja uma abertura absoluta por onde a linguagem pode se expandir infinitamente, enquanto o sujeito – o ‘eu’ que fala – se

despedaça, se dispersa e se espalha até desaparecer nesse espaço nu”. (FOUCAULT, 2009, p.220).

É aí, segundo Foucault, a linguagem, que despedaça o sujeito, em seu ser bruto: “Se, de fato, a linguagem só tem seu lugar na soberania solitária do “eu falo”, por direito nada pode limitá-la, nem aquele a quem ela se dirige, nem a verdade do que ela diz, nem os valores ou os sistemas representativos que ela utiliza; em suma, não é mais discurso e com unificação de um sentido, mas exposição da linguagem em seu ser bruto” (FOUCAULT, p.219). E o sujeito que fala não é mais a tal ponto o responsável pelo discurso: “(aquele que o mantém, que através dele afirma e julga, nele se representa às vezes sob uma forma gramatical preparada para esse efeito), quanto à inexistência, em cujo vazio prossegue sem trégua a expansão infinita da linguagem.” (FOUCAULT, p.220). Talvez seja nesse sentido, de desprendimento de uma realidade circundante, que a literatura existe. Ela se caracteriza por um redobramento que lhe permitiria designar-se a si mesma: “nessa autorreferência ela teria encontrado o meio, ao mesmo tempo, de se interiorizar ao extremo (de ser apenas o seu próprio enunciado) e de se manifestar no signo cintilante de sua longínqua existência. E é justamente isso, a literatura se dá, segundo ele, na ordem de uma interiorização: “de uma passagem para o fora da linguagem escapa ao modo de ser do discurso - ou seja, à dinastia da representação - e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo, formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, a distância mesmo dos mais próximos, está situado em relação a todos em um espaço que ao mesmo tempo os abriga e os separa” (FOUCAULT, p.220). É uma linguagem fora de si, da nudez: “A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação “fora de si”, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos. O “sujeito” da literatura – o que fala nela e aquele sobre o qual ela fala – não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do “eu falo”. Não é mais mitologia e retórica, é o espaço neutro da ficção ocidental: “Ora, o que torna tão necessário pensar essa ficção - enquanto antigamente se tratava de pensar a verdade - é que o “eu falo” funciona ao contrário do “eu penso”. Este conduzia de fato a certeza indubitável do Eu e de sua existência; aquele, pelo contrário, recua, dispersa, apaga essa existência e dela só

deixa aparecer o lugar vazio.” (FOUCAULT, 2009, p.221). É o pensamento do pensamento que nos leva à profunda interiorização: “A fala da fala nos leva à literatura, mas talvez também a outros caminhos, a esse exterior onde desaparece o sujeito que fala. É sem dúvida por essa razão que a reflexão ocidental hesitou por tanto tempo em pensar o ser da linguagem: como se ela tivesse pressentido o perigo que constituiria para a evidência do “Eu sou” a experiência nua da linguagem. (FOUCAULT, 2009, p.221.) É a abertura de linguagem na qual o sujeito está excluído, o surgimento do ser da linguagem que necessita do desaparecimento do sujeito:

A abertura para uma linguagem da qual o sujeito está excluído, a revelação de uma incompatibilidade talvez irremediável entre a aparição da linguagem em seu ser e a consciência de si em sua identidade são hoje uma experiência que se anuncia em pontos bastante diferentes da cultura: no simples gesto de escrever como nas tentativas para formalizar a linguagem, no estudo dos mitos e na psicanálise, na busca desse *logos* que constitui uma espécie de lugar de nascimento de toda a razão ocidental. (FOUCAULT, 2009, p.221.).

A emergência de uma compreensão da incompatibilidade fundamental entre a presença da linguagem como um fenômeno objetivo e a percepção subjetiva de si próprio é uma questão que hoje permeia diversos aspectos da cultura. Esta questão aparece tanto na prática cotidiana da escrita quanto nos esforços teóricos para formalizar a linguagem, na investigação dos mitos e na psicanálise, e na busca por acesso ao *logos*, que é considerado como o ponto de origem da razão ocidental. No entanto, como se daria de fato essas questões sobre a linguagem? Talvez por uma forma de pensamento cuja possibilidade ainda incerta a cultura ocidental delineou com suas margens. Talvez uma genealogia possível: Será necessário um dia tentar definir as formas e as categorias fundamentais desse “pensamento do fora”. Será preciso também tentar encontrar sua progressão, buscar de onde ele nos vem e em que direção ele vai. Pode-se supor que ele nasceu do pensamento místico que, desde os textos do *Pseudo-Denys*, rondou as fronteiras do cristianismo; talvez ele tenha se mantido, por milênios como uma teologia negativa. Se numa tal experiência é preciso passar para “fora de

si”, é para finalmente se reencontrar, se envolver e se recolher na fascinante interioridade de um pensamento que é legitimamente ser e palavra.⁸

Ora, sabemos que, para Foucault, a literatura, no sentido que hoje conhecemos, é uma invenção recente, a partir do século XIX:

Da literatura como tal, pois, desde Dante, desde Homero, existiu realmente, no mundo ocidental, uma forma de linguagem que nós, agora, denominamos “literatura”. Mas a palavra é de recente data, como recente é também em nossa cultura o isolamento de uma linguagem singular, cuja modalidade própria é ser “literária” (2007, p. 415).

A evolução da linguagem literária é uma questão central na história da cultura ocidental. Desde a época de Dante e Homero, uma forma única de linguagem tem sido desenvolvida e cultivada, que é agora conhecida como “literatura”. No entanto, é importante notar que a nomenclatura é recente, assim como a separação desta forma de linguagem como uma modalidade distinta e distintiva, distinta de outras formas de linguagem. A característica singular da literatura reside em sua qualidade intrínseca de ser considerada “literária”. Ele nos fala de uma linguagem que sempre existiu, mas que agora, tardiamente, denominamos de “literatura”. E isso tem a ver com a ordem do saber: “O aparecimento da palavra ‘literatura’ estava, sem dúvida, ligado a uma forma e a uma função nova da linguagem literária – uma linguagem que, sob aspectos diferentes, existia desde a Antiguidade grega” (2007, p. 322).⁹ Entretanto, é importante notar que após 1966, a atenção que Foucault dava à literatura é deslocada para outros lugares, ou melhor, outras experiências. Foucault nos fala de uma ordem do saber, mas também de uma transformação desses saberes e a literatura ganha destaque articulada aos discursos. Ou seja, a ordem dos saberes pode ser alterada através de outras práticas, não necessariamente a escrita e a linguagem. É justamente nesse jogo de saber e, de sua ordem, que se articula a questão do limite, da transgressão. Foucault distancia-se da literatura após a década de 1960, mas retorna algumas vezes para advertir sobre o caráter subversivo da literatura, como em *Loucura, literatura, sociedade*, de 1970, e *Sade, sargento*

⁸ Foucault ainda ressalta que talvez Sade, com sua nudez do desejo, e Holderlin, tenham sido os primeiros a perpetuar o “ser da linguagem” e a “morte de Deus”.

⁹ Na *Arqueologia do Saber* a literatura é um objeto importante de análise do filósofo, por isso sua experiência com importantes autores: Rousseau, Raymond Roussel, Claude Crébillon, Georges Bataille, Philippe Sollers, Flaubert, Pierre Klossowski, Gérard de Nerval, Jean Thibaut, Jules Verne e Maurice Blanchot.

do sexo, de 1975 (2001^a). Além do quê, a escrita ganha uma nova dimensão quando o filósofo trata da ética, a escrita começa a ser vista como uma “relação consigo”. Ela é presente, mas nunca abandonada plenamente desde os primeiros escritos de 1954. A literatura problematiza o estatuto do homem, das ciências humanas e do saber. Assim como a literatura tem um lugar no saber, a arte também. O interessante é que, em Foucault, a arte se encontra num conjunto sistêmico muito singular, muitas vezes paradoxal, de relações e dobras, sutilezas e tensões, em múltiplos espaços e no caso da arte, e na literatura, nem sempre são assimiláveis.

Como nos lembra Machado, ele fala da literatura, mas sobre fatos recentes, de uma relação moderna com a linguagem: “Se a relação da obra de Eurípides com a nossa linguagem é efetivamente literatura, sua relação com a linguagem grega certamente não o era”. É na *Arqueologia do saber* que a literatura perde o apelo ao contradiscurso de outrora, na medida que ela é entendida como função, enredada nas malhas dos discursos na sociedade. Esse intervalo entre os dois livros, a saber, entre *As palavras e as coisas*, de 1966, e *A arqueologia do saber*, de 1969, parece ser uma espécie muito sutil de marco-limite após o qual a literatura passou a receber outro tratamento analítico. (2000, p.113). Entretanto, após a década de 1960, essa crise da literatura, da representação do imagético literário, do “ser da linguagem”, ainda persistiu no pensamento de Michel Foucault? No curso de 1984, o filósofo retoma escritores famosos como Baudelaire e Samuel Beckett, mas agora num contexto totalmente diferente, onde a vida se confunde com a arte, e a verdade subversiva e escandalosa se faz necessária no campo das subjetividades e resistências. Desse modo, a literatura persiste ao longo da modernidade como lugar de possibilidades ou impossibilidades para o sujeito.

CAPÍTULO II – FOUCAULT E AS IMAGENS

Neste capítulo, mostraremos como a filosofia de Michel Foucault situa-se em um contexto filosófico de fragmentação do sujeito inaugurado pela filosofia de Nietzsche. Mas que, diferente de algumas críticas – como do filósofo Habermas – a obra de Foucault não representa um “esvaziamento teórico”, mas sim uma abordagem filosófica singular sobre o sujeito através de significativos temas, com destaque à sexualidade e a questão dos desejos e prazeres. Ora, Foucault em *A Vontade de Saber*, de 1976, propõe uma nova abordagem para a análise da sexualidade, questionando as interpretações psicanalíticas e biológicas dominantes. Ele argumenta que a sexualidade não é uma característica intrínseca ou natural dos indivíduos, mas envolvida numa trama de construção histórica, que se desenvolveu a partir de práticas discursivas e regimes de poder. Foucault examina a forma como a sexualidade foi entendida, regulamentada e governada na Europa Ocidental do século XVIII ao século XIX, destacando o papel da medicina, da psiquiatria e do direito na produção de uma “verdade” sobre a sexualidade. Ele argumenta que a sexualidade foi transformada em um objeto de conhecimento, que passou a ser regulado e normalizado por instituições sociais e políticas, como a família, a escola, a Igreja e o Estado. O “dispositivo de sexualidade”, que se refere a um conjunto de práticas, discursos e instituições que visam produzir e controlar a sexualidade. Ou mesmo em *As confissões da carne*, quarto e último volume da obra – inacabado e publicado postumamente em 2018 – no qual, apresenta uma análise da relação entre sexualidade e espiritualidade no período cristão primitivo, examinando como a sexualidade foi entendida, regulamentada e governada no contexto do cristianismo. Mas de modo significativo, o lançamento de *O uso dos prazeres* e *O cuidado de si*, ambos de 1984, mudará os rumos de todo o pensamento do filósofo, desdobrando-se em problematizações singulares sobre uma ética do sujeito na atualidade. Nelas, Foucault examina a forma como a sexualidade foi vivida e experimentada na Grécia Antiga, destacando a importância da ética e da estética na relação entre o prazer e o desejo, através de práticas muito significativas como a noção de “cuidado de si” na filosofia greco-romana e como ela evoluiu ao longo do tempo. Foucault argumenta que, na antiguidade, o cuidado de si era visto como uma prática essencial para alcançar a sabedoria e a virtude, e envolvia atividades como a reflexão, a meditação e a

escrita. Assim, o capítulo chega ao ponto de partida dos seus últimos cursos que problematiza uma ética de olhar para si e para o outro e que encontra no dizer a verdade seu ponto inicial e mediador, através de práticas, como a verdade, e que encontra na arte a sua possibilidade máxima e escandalosa.

Ora, seguindo essa lógica, o capítulo fará uma incursão nas rupturas da arte do século XIX na França, momento pelo qual o filósofo demonstrará significativo interesse, onde uma crise na representação se evidencia historicamente em Manet, Magritte ou mesmo com o advento da fotografia.

2.1 – FOUCAULT, UM TÍMIDO PÓS-MODERNO?

É definitivamente Jürgen Habermas o responsável por quebrar os lacres herméticos e abrir o debate sobre a modernidade e a pós-modernidade. A intervenção de Habermas apresenta-se, energicamente, para evidenciar os problemas e as implicações políticas da cultura moderna e pós-moderna. Mas o foco principal de seu ataque é, como apontaram alguns críticos, a própria cultura pós-moderna e especialmente a teoria pós-modernista dos escritores franceses contemporâneos influenciados por Nietzsche¹⁰. Para Habermas, a modernidade cultural compreende três esferas de valor – teoria, prática e estética – que se autonomizam no final do século XVIII¹¹. As consequências negativas disso residem para Habermas na autonomização do campo estético. Segundo ele, o campo estético – para os teóricos franceses – é completamente separado da vida cotidiana, tornando-se um problema.

¹⁰ Em seu *Discurso Filosófico da Modernidade*, Jürgen Habermas considera o ingresso de Nietzsche no cenário moderno como um ponto de inflexão, uma placa giratória, que altera a trajetória anterior seguida pelo moderno discurso filosófico, desarranjando seu eixo orbital. "Nietzsche se decide pela segunda alternativa; ele renuncia a uma renovada revisão do conceito de razão e despacha a dialética do esclarecimento". (HABERMAS, J. *Der Philosophische Diskurs der Moderne*. 3. ed. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1986, p. 106).

¹¹ Em sua *Teoria da Ação Comunicativa*, Habermas pretendeu desenvolver uma *Teoria da Modernidade* calcada em um novo conceito de razão, a razão comunicativa, e em um novo conceito de sociedade, que integrasse o "sistema" ao "mundo vivido". Nesse livro, o autor procura explicar os paradoxos ou patologias da modernidade à luz do pensamento sociológico clássico e contemporâneo, indicando as possíveis vias de sua superação. (HABERMAS, 1981 a, v.1, p. 8). Para o filósofo alemão Jürgen Habermas, a modernidade é caracterizada pela razão instrumental, que é a utilização da razão para alcançar objetivos práticos e eficientes. Isso leva à valorização da ciência, da técnica e do progresso. A sociedade moderna é vista como uma sociedade de especialistas, onde cada indivíduo tem uma função específica e os indivíduos são divididos em classes sociais. A pós-modernidade, por outro lado, é caracterizada pela crítica à razão instrumental e à noção de verdade absoluta. A pós-modernidade enfatiza a multiplicidade de perspectivas e a relativização da verdade.

A abordagem de Habermas toma uma certa relevância na medida em que a arte no pensamento de Michel Foucault é tratada, diga-se, timidamente, colocando-nos a questão da ausência de uma teoria estética, mas que é explicada, talvez, pela importância concedida à sua grande preocupação: o sujeito¹². *Ora, seria, pois, essa a explicação para a dificuldade de determinarmos uma dimensão estética no pensamento do filósofo?*

Não obstante, a razão estética, para Habermas, experimenta algo como um esvaziamento do conteúdo teórico e principalmente do conteúdo prático-moral. Ele argumenta que teóricos como Michel Foucault e Jacques Derrida subestimam a capacidade da razão de chegar a verdades universais e objetivas, assim como a importância da “comunicação racional” para a construção da verdade e do significado. A teoria da pós-modernidade é pessimista e cética demais, e não leva em conta a capacidade da comunicação racional para superar as diferenças e alcançar consensos. Segundo ele, a teoria pós-moderna é incapaz de fornecer uma base para a crítica social e política, pois nega a possibilidade de verdades universais e objetivas. (HABERMAS, 1981, pp.106-112). Na verdade, os ataques de Habermas à teoria pós-modernista francesa decorrem de seus ataques à modernidade estética. Ele afirma que o privilégio atribuído à esfera da estética pelos neonietzscheanos tende a solapar a racionalidade teórica e prática. Argumenta que tal primazia da estética implica uma ausência de mediação social e, sobretudo, uma falta de articulação entre a modernidade e a pós-modernidade cultural e as práticas da vida cotidiana. As críticas de Habermas parecem ter um certo alcance quando vemos – à distância – as obras de Foucault, Lyotard e Deleuze, provavelmente os três pensadores franceses mais destacados no contexto daquilo que Habermas chamou de pós-modernidade. No entanto, em contraste com as acusações de Habermas, Foucault alcança uma preocupação com a atualidade ao examinar as problematizações éticas dos antigos gregos, que começam no contexto de uma história dos prazeres, de uma história da sexualidade. O grande objeto de sua reflexão, o sujeito, especialmente em relação às dimensões da sexualidade e dos prazeres, encontra um canal de expressão único no campo estético, onde a arte, no último Foucault, transforma-se em possibilidades, uma fonte de transformações e experimentações. Para tanto, uma digressão aos prazeres da Antiguidade em sua filosofia se torna fortemente necessário.

¹² Na entrevista de 1983, *Estruturalismo e Pós-estruturalismo*, o filósofo francês Michel Foucault foi questionado sobre a relação entre sua obra e a cultura pós-moderna. Como esperado, Foucault negou a existência de qualquer identidade entre as duas e criticou as teses principais do pós-modernismo, além de estabelecer o surgimento de uma modernidade entre os séculos XVIII e XIX. (Cf. FOUCAULT, 2006, pp. 307-334).

2.2 – A ARTE DOS PRAZERES NA ANTIGUIDADE

Na *História da Sexualidade*, de 1984, Foucault aponta a “desconfiança face aos prazeres” presente nos primeiros séculos da nossa era:

a insistência de seus efeitos e abusos para o corpo e para a alma, valorização do casamento e das obrigações conjugais, desafeição com relação às significações espirituais atribuídas ao amor pelos rapazes: existe no pensamento dos filósofos e dos médicos, no decorrer dos dois primeiros séculos, toda uma severidade da qual dão testemunhos os textos de Soranus e de Rufo de Éfeso, de Musonius ou de Sêneca, de Plutarco, assim como de Epicteto ou Marco Aurélio. (FOUCAULT, 2014, p. 51).

A concepção de amor e sexualidade foi problematizada pelo filósofo a partir de uma perspectiva crítica dos valores e normas estabelecidos pelo pensamento filosófico e médico dos primeiros séculos. A rigidez da insistência nos deveres conjugais e na valorização do casamento, bem como a desafeição em relação às dimensões espirituais do amor, foram questionadas a partir das experiências dos antigos. Toda a severidade e austeridade com relação à questão dos prazeres, sobretudo sexuais, poderiam ser justificadas, como nos indica Foucault, pelos esforços de uma moralização feita pelo poder político “esses esforços foram praticamente explícitos e firmados pelo principado de Augusto” (FOUCAULT, 2014, p.52). Contudo, segundo ele: “o que se marca nos textos dos primeiros séculos [...] é a insistência sobre a atenção que se deve ter para consigo mesmo” (2014, p.52), ou seja, a ideia de uma austeridade diante dos prazeres sexuais na Antiguidade está intimamente relacionada com a questão do *cuidado de si* (*epimeleia heautou*). E o filósofo continua:

É a insistência sobre a atenção que convém ter consigo mesmo; é a modalidade, a amplitude, a permanência, a exatidão da vigilância, que é solicitada, é a inquietação com todos os distúrbios do corpo e da alma que é preciso evitar por meio de um regime austero; é a importância de se respeitar a si mesmo, não simplesmente em seu próprio estatuto, mas em seu próprio ser racional, suportando a privação dos prazeres ou limitando o seu uso ao casamento ou à procriação. (FOUCAULT, 2014, p 53).

Foucault confronta a fragmentação e a incerteza na qual o sujeito se encontra, o problematizando a partir dos antigos valores. Nesse contexto, talvez não só a “autovigilância”

mas inclui uma reflexão crítica sobre as normas e padrões estabelecidos. É uma reinterpretação da antiga virtude da moderação, que agora se apresenta como um esforço para se libertar das amarras da tradição e encontrar a própria identidade. O respeito a si mesmo é reinterpretado como uma jornada em busca da autenticidade e do autoconhecimento, na qual os prazeres e desejos pessoais são reavaliados e redefinidos. Desse modo, vemos também que há entre os antigos uma austeridade sexual, através de uma reflexão moral que não tem a ver com códigos de proibição, mas sim, através de uma intensificação da relação consigo, pela qual “o sujeito se constitui enquanto sujeito de seus atos” (FOUCAULT, 2014, p.53). Essas formas de lidar com as condutas sexuais não estão propriamente relacionadas à singularidade que surgiu naquele momento, mas sim, emerge dentre de um contexto mais amplo de uma “cultura de si”.¹³Essa, por sua vez, caracteriza-se pelo fato de que a arte da existência, a *techné tou biou*, sob suas diferentes formas, encontra-se dominada pelo princípio de que é preciso cuidar de si mesmo. De outra maneira, essa arte da existência, pressupõe técnicas, práticas e exercícios dentro do âmbito do princípio do cuidado de si, *hepiméleia heautou*.

Poderíamos dizer que o filósofo começou a desenvolver sua perspectiva ética a partir de seus estudos sobre a sexualidade com a publicação, em 1976, de *A Vontade de Saber*, e posteriormente, após um longo silêncio, como as publicações de 1984, o *Uso dos prazeres* e *O cuidado de si*. As expectativas eram até então de uma retomada dos dispositivos da sexualidade trabalhados do *volume I*. No entanto, para a surpresa de muitos, os últimos volumes da *História da Sexualidade* trouxeram consigo uma exploração da ética greco-romana e a questão dos prazeres. Além disso, o filósofo, em seu retorno, modifica significativamente a maneira de análise, trabalhando questões não indicadas anteriormente em *A vontade de saber*, assim como também, delimitando um período totalmente diferente no que diz respeito às obras anteriores. Contudo, esse movimento não representa uma espécie de ruptura em sua filosofia, como coloca Gros: “Tudo então havia mudado [...] até mesmo o estilo de escrita”. (2011, p. 458). Entretanto, essa “revolução” foi “uma maturação lenta, um percurso sem ruptura nem alarde, que devia conduzir ao Foucault do cuidado de si.

As técnicas de existência são significativas para o sujeito na medida em que nem as religiões, instituições políticas ou leis estão em condições de determinar o que os indivíduos

¹³ Por essa expressão, é preciso entender que o princípio do cuidado de si adquiriu um alcance bastante geral. Circula em diferentes doutrinas, tomou formas de atitude, comportamento, formas de viver. Cf. 2014, p.58.

devem fazer ao longo de sua vida. Ou seja, ele é fundamental para a constituição de um sujeito ético na Antiguidade. Contudo, isso não significa abdicar dos códigos e leis na cidade. Sendo assim, a *techne tou biou* produzirá modalidades muito singulares de subjetivação. Foucault, nesse seu percurso, delimita dois grandes momentos da história do cuidado de si: de uma ética greco-romana e os do século I e II da nossa era à consolidação do cristianismo. Nesses vários momentos se configuram diversas formas do *cuidado de si*, com características muito peculiares, existindo entre elas uma série de proximidades, assim como rupturas, que serão significativas para o surgimento da pastoral cristã. Em uma breve conceituação, o cuidado de si são práticas, exercícios, técnicas que o indivíduo aplica a si mesmo, com o objetivo de transformar-se. É um tema muito antigo na cultura grega e se consagrou como uma arte da existência, uma arte da vida. E o tema atravessou suas origens e se tornou uma verdadeira “cultura de si”, circulando em diferentes doutrinas e representando diferentes atitudes, práticas e modos de vida. (FOUCAULT, 2014, p.58).

Quando falamos de um cuidado de si, estão pressupostas muitas questões acerca da relação do indivíduo com os códigos e regras vigentes em sociedade. No livro *o Uso dos Prazeres*, Foucault nos diz que para uma ação ser moral, não precisa necessariamente ser reduzir a uma série de “atos, regras, leis ou valores”. Apesar da ação moral estar em relação com o real, com códigos, ela implica também certa relação consigo mesmo: “uma constituição de si enquanto sujeito moral”. (FOUCAULT, 1984, p.28). Em outras palavras, a relação consigo não pressupõe uma independência ou autonomia dos indivíduos em relação aos códigos morais presentes na sociedade. Como nos diz Foucault:

O indivíduo circunscreve a parte de ele mesmo que constitui o objeto dessa prática moral, define a sua posição em relação ao preceito que respeita, estabelece para si certo modo de ser que valerá como realização modera dele mesmo; e, para tal, age sobre si mesmo, procura conhecer-se, controlar-se, põe-se à prova, aperfeiçoa-se, transforma-se. (FOUCAULT, 1984, p.29).

Toda ação moral, refere-se a uma unidade de conduta moral. E, diferente de uma simples relação entre ações do sujeito moral e códigos da sociedade, a ideia de um sujeito moral pressupõe modos de subjetivações ascéticas e práticas de si em que se apoiam: “A ação moral é indissociável dessas formas de atividades sobre si, formas essas que não são muito diferentes de uma moral a outra do que o sistema de valores, regras e interdições.” (FOUCAULT, 1984, p.20). Desse modo, a moral na Antiguidade tinha uma relação

propriamente com as práticas de si, com uma *Askesis*. A orientação do sujeito moral na antiguidade estava muito voltada para si mesmo, no que propriamente numa relação entre o “permitido e proibido”. A preocupação moral girava não em torno dos códigos de prescrições da sociedade, mas da relação consigo que não permite deixar se levar pelos “apetites e pelos prazeres”. Diante destes, através de uma relação consigo, se alcançava um domínio, a tranquilidade e a liberdade de toda e qualquer escravidão inerente às paixões: “atingia o pleno gozo de si”, “uma soberania de si sobre si mesmo”. (1984, p.30).

Dentro desse contexto, de códigos e práticas de si, Foucault indica que há um campo muito significativo na Antiguidade a respeito da conduta sexual dos indivíduos que contribuía significativamente para os estudos da ideia de um sujeito ético e moral naquele período: “parece [...] haver todo um campo de historicidade complexa e rica na maneira pela qual o indivíduo é chamado a se reconhecer como um sujeito moral de conduta sexual.” (1984, p.15). Desse modo, o filósofo se propõe a analisar a *aphrodisia*, como um campo do cuidado da moral, muito significativo na antiguidade. Segundo ele: “os gregos não deram testemunho em seu pensamento histórico, nem na sua reflexão prática, de um cuidado insistente em delimitar o que eles entendiam exatamente pelos *aphrodisia*”, entretanto, mais adiante, Foucault nos diz: “são atos, gestos, contatos, que proporcionam certa forma de prazer” (1984, p.39). Atitudes muito marcantes naquele momento histórico. Quando nos dirigimos aos prazeres, aos atos de prazer na Antiguidade, Foucault nos diz que eles têm que ser pensados muito mais como uma dinâmica, do que como atos. Dinâmica que é definida pelos movimentos ligada aos *aphrodisia*: “A atração exercida pelo prazer, e a força do desejo que tende para ele, constituem uma unidade sólida, com o próprio ato dos *aphrodisia*.” (1984, p.41). Desse modo, nessa experiência, temos “atos”, “desejo” e “prazer” como um conjunto fortemente associado e que caracteriza os *aphrodisia*. Dessa forma, quando falamos de *aphrodisia*, não podemos relacioná-la, sobremaneira, com a nossa ideia de prazer, na medida em que esta noção é uma espécie de elemento singular que abarca as ideias de prazer, força e desejo, assim como também, esta noção não está associada às questões propriamente morais na Antiguidade, como na atualidade.

Não obstante, o problema moral na Antiguidade não está relacionado propriamente com o “ato”, o “desejo” e o “prazer”, mais sim, na relação entre eles, na dinâmica do movimento deles: “A questão ética colocada não é: quais desejos? Quais atos? quais prazeres? Mas com

que força se é levado pelos desejos e pelos prazeres?” (1984, p.42) Ou seja, o que está em jogo dessa ética do comportamento sexual da Antiguidade é a força entre a dinâmica e o motivo desses elementos, as consequências que elas podem trazer para o indivíduo: “É essa relação dinâmica o que se poderia chamar o grão da experiência ética dos *aphrodisia*”. (1984, p.42). O que será colocado propriamente em questão, em relação ao indivíduo e seus prazeres, é a “atividade da prática”, da “moderação”, da “incontinência”. Ou seja, a questão sexual na Antiguidade não depende da forma de prazeres, mas pelo “comedimento”, ou como Foucault nos diz, citando o livro 1º das *Leis* de Platão: “O desmesurado: a intemperança no prazer”. (1984, p.43). Desse modo, na Antiguidade a preocupação no campo sexual está muito mais ligada à ideia de intensidade e quantidade. Então, para a antiguidade grega, a questão será saber como administrar essa força inerente na dinâmica dos elementos do “ato”, “prazer” e “desejo”: “a questão moral consistirá em saber de que maneira enfrentar essa força, de que maneira a dominar e garantir a economia conveniente dessa mesma força.” (1984, p.48). Desse modo, surge a questão de como esse indivíduo vai se dirigir, se conduzir; os regimes que vai impor a si mesmo nesse contexto. Ou seja, tem a ver com as questões da prudência, de como vai gerir os seus atos. O *ethos* da antiguidade, que passa pelo tema da sexualidade, é o pano de fundo que problematiza o sujeito ético na modernidade. Mas não consistia unicamente em exercícios e práticas sobre si, mas também numa relação com o outro. Momento em que a questão da verdade se faz presente, ou melhor, do dizer verdadeiro, por meio do tema da *parrêsia*. O pano de fundo no qual a arte surge em Foucault, através da verdade cínica, escandalosa, como veremos mais adiante.

2.3 - A ARTE DO DIZER A VERDADE

Conforme Foucault, a palavra *parrêsia* aparece pela primeira vez nos textos de Eurípedes (484-407 a.C.) e ocorre na literatura grega desde século 5 a.C. Segundo Foucault, a *parrêsia* é o "dizer tudo", a "fala franca", o "dizer-a-verdade". São basicamente esses três significados que definem a noção de *parrêsia*. O significado mais original da palavra grega *parrêsia* é o “dizer tudo”. Entretanto, ela é traduzida mais por fala franca, liberdade de palavra. Conforme Foucault: “O termo *parrêsia* está tão ligado à escolha, à decisão, à atitude

de quem fala, que os latinos traduziram justamente a *parrêsia* pela palavra *libertas* (liberdade). Então *parrêsia* é isso, é essa liberdade de palavra, a fala franca e verdadeira. Nas palavras de Foucault: “Etimologicamente é o “dizer tudo [...] é a franqueza, a liberdade, a abertura, que faz com que se diga o que se tem a dizer, da maneira como se tem vontade de dizer, quando se tem vontade de dizer, e segundo a forma que se crê ser necessário dizer.” (FOUCAULT, 2011, p. 344). O tema da verdade é importantíssimo no pensamento de Foucault, abrangendo diferentes campos, como o das artes em seu curso *Le Courage de la vérité - Le gouvernement de soi et des autres II*, proferido no *Collège de France*, em 1984. Colocando-nos o tema da verdade no conjunto do percurso sobre uma possível dimensão estética no filósofo. Ora, é inegável o caráter absoluto e universal associado à verdade pela tradição filosófica. Entretanto, a concepção de verdade ganha novos contornos no pensamento de Foucault, distanciando-se do caráter perene da verdade estabelecido, até então, pela filosofia que o precedeu. Em sua filosofia podemos pensar duas possibilidades ou histórias da verdade: A “verdade-descoberta, verdade-abstrata, constante, demonstrada e objetiva que faz uso da mediação de instrumentos”, que podemos caracterizar como as práticas científicas; e a verdade-acontecimento, associada aos “jogos de verdade que ocorrem nas práticas concretas”. Enquanto a verdade-descoberta destaca a relação entre o sujeito e o objeto, a verdade-acontecimento caracteriza-se pelos “choques arriscados, reversíveis e belicosos, enfrentados por aqueles que são tomados pela verdade (CANDIOTTO, 2007, p.205). A partir dessa outra verdade, nos deparamos como um deslocamento importantíssimo na filosofia de Foucault, diante do caráter absoluto da verdade estabelecido pela tradição filosófica. Depois de Nietzsche, essa questão se transformou, não é mais: qual é o caminho mais certo da verdade? Mas sim, qual foi o caminho fortuito da verdade? (REVEL, 2005, p.86), é pensar uma verdade produzida pela singularidade histórica. Dessa forma, a verdade está associada a acontecimentos específicos, é produzida em determinado espaço e tempo. Ou seja, só pode ser verdade, pois se localiza em determinado espaço, e num “tempo propício”. Desse modo, a verdade para Foucault, o último Foucault, é singular, contingente e vinculada ao acontecimento. É nesse contexto, de seus últimos trabalhos, que o filósofo eleva a arte à sua posição merecida como portadora da verdade. Em seu último curso de 1984, ele retoma a arte como manifestação da verdade. De forma inédita, Foucault elege a “arte moderna” como um lugar para encontrar a verdade, como um “veículo do modo de ser cínico” e um “estilo de vida e manifestação da verdade”. Assim, ele aponta para a arte como uma forma de expressar

o que é verdadeiro, mesmo em tempos de incerteza e desafios. A arte, nesse sentido, se torna um caminho para a “coragem da verdade”.

2.4 - FOUCAULT E AS RUPTURAS ESTÉTICAS DO SÉCULO XIX

2.4.1 - As grandes revoluções picturais na França

Michel Foucault, tomado pela busca de descontinuidades e acontecimentos como forma de problematizar o sujeito, talvez encontre na arte esse lugar último de possibilidades. Para tanto, uma breve digressão às rupturas das artes na França do século XIX se faz necessário. Ora, a modernidade é caracterizada por importantes transformações na história da arte, especialmente durante o período compreendido entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Essas mudanças foram intensificadas após a Revolução Industrial e resultaram em significativas rupturas nas estruturas tradicionais: “começou a destruir as próprias tradições do sólido artesanato; o trabalho manual cedia lugar à produção mecânica, a oficina à fábrica.” (GROMBICHE, 2001, p.503). Foucault demonstra especial interesse por esse período histórico das artes, caracterizado por significativas transformações. Antes, prevalecia os “mestres mais notáveis”, os artistas de “habilidade suprema”, “das grandes encomendas”: Giotto, Michelangelo, Rubens ou mesmo Goya. Mas quando falamos do século XIX, falamos também de um curioso abismo sobre a ideia do “grande artista”, da “arte oficial”. Segundo Grombiche, existe um certo paradoxo na questão, talvez não reconheçamos devidamente a arte do século XIX:

Até os historiadores de hoje sabem pouco a respeito da "arte oficial" do século XIX. É verdade que estamos quase todos familiarizados com alguns de seus produtos, os monumentos a grandes homens nas praças públicas, os murais em edifícios próprios da administração pública e os vitrais em igrejas e colégios, mas a maioria deles adquiriu para nós um ar tão cediço e desenxabido que não lhes prestamos mais atenção do que às gravuras calcadas sobre outrora famosas peças de exposição com que ainda deparamos em saguões de antiquados hotéis. (2001, p.503).



[Fig. 1] - *O encontro ou Bonjour Monsieur Courbet* – Gustave Courbet, 1854.

Contudo, há sempre um tempo de redescobrir esses pintores e suas obras, colocando, a cabo, o seu verdadeiro valor, seus verdadeiros méritos. Talvez Foucault e suas singelas análises sobre a arte, preencham uma certa ideia de convencionalidade que somos propensos a considerar. A arte, desde o século XIX, adquiriu para nós – modernamente foucaultianos – um significado diferente, ela nunca será a arte dos “mestres de maior êxito” e “mais bem pagos”, talvez de homens solitários, corajosos e persistentes que questionam as convenções e criaram as condições e possibilidades para uma nova arte.

Nesse contexto, Paris foi o grande palco das transformações que ocorreram nas artes, considerada a capital artística da Europa no século XIX, tal como Florença tinha sido no século XV e Roma no século XVII. Um dos principais pintores da primeira metade do século XIX foi Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), discípulo de Jacques Louis David¹⁴, que tal como ele, admirava a arte heroica da antiguidade clássica. Gostava da precisão e desprezava as improvisações na arte, foi um dos grandes representantes da pintura guiada pelos cânones acadêmicos. No entanto, grandes revoluções na França, modificaram esse quadro, sendo a primeira promovida pela arte de Eugène Delacroix (1798-1863), que não aceitava, em certa medida, os padrões da academia. Para ele, a cor era mais importante do que o desenho na pintura, assim como a imaginação, contrariando bastante as opiniões de inspirações gregas e romanas. Outra grande revolução seria promovida pela arte de Gustave Courbet (1819-77). Que em 1855, abriu uma exposição individual em Paris, intitulada *Le Réalisme, Courbet*, que dá nome ao que viria a ser a corrente artística do Realismo, que buscou retratar a vida e as condições sociais da época de forma objetiva e realista, rejeitando

¹⁴ Jacques-Louis David foi um pintor francês do período neoclássico. Ele é conhecido por suas pinturas históricas e retratos, incluindo *A Morte de Sócrates*.

os padrões idealizados da arte acadêmica dominante, abordando temas como a vida rural, a classe trabalhadora e a vida urbana. Na figura 1 o pintor representou-se a si mesmo caminhando pelo campo com a mochila de pintor às costas, sendo respeitosamente saudado por seu amigo e cliente. Chamou à tela *Bonjour. Monsieur Courbet*.

Para quem estava habituado aos quadros espetaculares da arte acadêmica, essa tela deveria ser inteiramente pueril. Não há poses graciosas, linhas fluentes, cores impressionantes. Seus quadros são um protesto contra as convenções aceitas da época, com o objetivo de chocar a burguesia e fazê-los sair de sua complacência, proclamando o valor da sinceridade artística contra a manipulação de clichês tradicionais. Seus quadros são um sussurro enfurecido, uma voz alta contra as convenções aceitas da época. Eles visam sacudir a burguesia, fazê-los despertar da letargia, proclamando o poder da verdade artística contra o engano dos velhos clichês. A terceira onda de revolução na França foi iniciada por Edouard Manet (1832-83) e alguns artistas, que envolvidos no programa de Courbet, levaram a sério a crítica às convenções da pintura tradicional, argumentando que essas convenções haviam se tornado sem significado e que a pretensão da arte tradicional de representar a natureza tal como a vemos era baseada em concepções erradas. Eles acreditavam que a arte tradicional, no máximo, encontrava meios de representar homens ou objetos sob condições artificiais, como os modelos posando em estúdios.¹⁵

Manet e seus seguidores causaram uma revolução na reprodução de cores comparável à revolução na representação de formas causada pelos gregos. Descobriram que, ao olhar para a natureza, não se vê objetos individuais, mas uma mistura de matizes que se combinam na mente. A descoberta da reprodução de cores não foi algo que ocorreu instantaneamente, mas sim uma evolução gradual ao longo do tempo. No entanto, as primeiras pinturas de Manet, que abandonou o método tradicional de sombras suaves em favor de contrastes fortes e duros,

¹⁵ Os pintores criavam as suas obras posando modelos em estúdios com luz natural e utilizando a transição entre luz e sombra para dar a impressão de volume e solidez. Os estudantes de arte nas academias são treinados para basear suas obras na interação entre luz e sombra. Os pintores costumavam desenhar a partir de moldes de estátuas antigas e aplicavam técnicas de sombreamento para obter diferentes densidades. Esse hábito era aplicado a todos os objetos e o público se acostumou a ver as coisas representadas dessa maneira, esquecendo que a luz natural tem contrastes violentos. Objetos retirados do ambiente controlado de um estúdio de arte não parecem tão redondos ou modelados quanto os moldes em gesso de uma escultura antiga, as partes iluminadas parecem muito mais brilhantes e as sombras não são uniformes devido a reflexos de luz dos objetos circundantes. Se confiarmos em nossos olhos e não nas nossas ideias preconcebidas, podemos fazer descobertas excitantes. (Cf. GOMBRICH, p.501).

causou uma reação negativa entre os artistas conservadores. Em 1863, os pintores acadêmicos se recusaram a exibir as obras de Manet na exposição oficial, o “Salão dos Artistas Franceses”, uma grande agitação se seguiu e as autoridades decidiram exibir todas as obras condenadas numa exposição especial chamada “Salão dos Recusados”. O público compareceu principalmente para rir das obras de artistas iniciantes que haviam sido rejeitadas pelos julgadores. (GOMBRICHE, 2001, p. 512). Era só o começo do que viria a se tornar o grande artista da modernidade. A descoberta da cor, tão vivida e pulsante, não foi um brilho súbito no escuro, mas uma evolução lenta e majestosa ao longo do tempo. Contudo, as primeiras pinturas de Manet, que se libertou do caminho antigo de sombras macias e abraçou contrastes intensos e ásperos, causou uma tempestade de descontentamento entre os artistas guardiões da tradição.

2.4.2 – O espaço fotográfico, uma desconfiança baudelairiana.

Talvez essa ruptura não tivesse sido tão rápida nem tão completa se não fosse por um aliado que ajudou as pessoas do século XIX a verem o mundo com olhos diferentes: a fotografia. Quando surgiu no século XIX, ela foi recebida com desconfiança por artistas e críticos de arte que não viam valor estético nas imagens fotográficas, comparando-as com as artes tradicionais, como pintura, escultura e gravura. Quando a luz e a sombra se juntaram para capturar momentos eternos, a fotografia surgiu para conquistar o mundo. Contudo, seu valor estético foi contestado por aqueles que não enxergavam em suas imagens o brilho da pintura, o acabamento da escultura ou a delicadeza da gravura. Baudelaire, com sua alma poética e espírito subversivo, foi o mais ferrenho crítico da nova arte¹⁶. Foucault não entrará nos méritos do que pode ou não ser considerado arte. No entanto, Baudelaire representa uma mudança de espírito que o pensamento de Foucault compartilhará em seus últimos estudos. O escritor francês – e, diga-se crítico, de arte – será figura constante nas rupturas estéticas do final do século XIX.

¹⁶ Baudelaire apareceu uma única vez nos textos de Foucault, em seu último curso de 1984, porém muito significativo, pois marca um novo momento da subjetividade no pensamento de Michel Foucault.

Em sua escrita *O público moderno e a fotografia*, ele teceu uma sátira sobre o Salão de 1859 da Academia de Belas Artes da França, denunciando a fotografia como a causa da decadência do gosto francês e como um reflexo da obsessão pela perfeição do real. Esta carta, escrita com ironia e sofisticação, é a segunda de uma série de quatro endereçadas ao diretor da *Revue Française*, comentando o Salão daquele ano. Baudelaire, que já havia encontrado grandes tesouros em salões passados, desta vez, revela sua insatisfação com um toque irônico na primeira carta, intitulada *O artista moderno*:

Meu caro Morel, quando o senhor me honrou pedindo-me a análise do Salão, disse-me: "Seja breve, não faça um catálogo, mas um arrazoadado geral, algo como o relato de um rápido passeio filosófico através das pinturas". (...) O embaraço teria sido grande se eu me tivesse perdido numa floresta de originalidades, se o temperamento moderno francês, repentinamente modificado, purificado e rejuvenescido, houvesse dado flores tão vigorosas e de um perfume tão variado a ponto de criar uma comoção irrepreensível, se houvesse motivado elogios abundantes, uma admiração eloquente, e a necessidade de categorias novas dentro do idioma crítico. Mas de modo algum, felizmente (para mim). Nenhuma explosão, nada de gênios desconhecidos. Os pensamentos sugeridos pela aparência desse Salão são de uma ordem tão simples, tão antiga, tão clássica, que poucas páginas serão sem dúvida suficientes para desenvolvê-los. (BAUDELAIRE, 1959).

Este texto fala sobre a história dos Salões, que foram criados com o objetivo de exibir novas tendências e afirmar a tradição da arte francesa. A origem dos Salões remonta a 1667, com a primeira grande exposição aberta ao público da *Academia Real de Pintura e Escultura*, fundada em 1648 pelo rei Luis XIV. Desde então, essas exposições têm atraído a atenção de artistas, intelectuais e leigos, em edições anuais ou bienais, com ou sem a participação de artistas estrangeiros, de acordo com as regras de cada época. Ele fala sobre a história dos Salões na França e como eles evoluíram ao longo do século XIX. Os Salões sobreviveram e se adaptaram às mudanças políticas e ideológicas da Revolução Francesa, mas continuaram sendo um dos eventos mais importantes da arte europeia. No entanto, os Salões também foram alvo de constantes polêmicas entre críticos, artistas e jurados, assim como entre diferentes tendências artísticas. Com a chegada do século XX e as rupturas promovidas pela arte moderna, os Salões perderam sua importância e hoje em dia são apenas uma exposição oficial da Sociedade dos Artistas Franceses. Baudelaire escreveu comentários sistemáticos sobre as exposições dos Salões de arte, iniciando em 1845 e 1846 e retomando em 1859,

através de críticas intituladas "Salons", utilizando uma metonímia para se referir as opiniões de Baudelaire sobre as exposições de arte.

A posição de Baudelaire em relação à fotografia é complexa e ambígua. Ele é claramente crítico da fotografia em seus comentários sobre o Salão de 1859, mas sua opinião pode ter mudado ao longo de sua vida. Ele mesmo menciona isso numa carta enviada a sua mãe, onde lamenta que a fotografia esteja se tornando cada vez mais popular e acessível, e isso pode ter afetado sua opinião a respeito dela. É importante notar que Baudelaire é um crítico de arte, e sua opinião pode não ser compartilhada pelos artistas fotógrafos ou pelo público em geral:

Gostaria de ter o seu retrato. É uma ideia que se apoderou de mim. Há um excelente fotógrafo em Havre. Mas temo que isso não seja possível agora. Seria necessário que eu estivesse presente. Você não entende desse assunto, e todos os fotógrafos, mesmo os excelentes, têm manias ridículas: eles tomam por uma boa imagem, uma imagem em que todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades do rosto se tornam muito visíveis, muito exageradas: quanto mais dura é a imagem, mais eles são contentes. Além disso, gostaria que o rosto tivesse a dimensão de duas polegadas. Apenas em Paris há quem saiba fazer o que desejo, ou seja, um retrato exato, mas tendo o flou de um desenho. Enfim, pensaremos nisso, não? (BAUDELAIRE, 1959).

Este texto sugere que, apesar de Baudelaire ter criticado a fotografia como uma forma de arte, ele acabou por encontrar valor nela como uma maneira de preservar sua memória e seus afetos. No entanto, ele permaneceu coerente com suas ressalvas anteriores sobre a fotografia, ao impor condições restritivas ao retratar sua mãe. Isso sugere que Baudelaire enxergava a fotografia como uma forma limitada de arte, que não poderia alcançar a idealização que ele buscava. Este texto destaca a relação de Baudelaire com a fotografia, mostrando como ele, apesar de ter feito ressalvas a essa arte, também se utilizou dela para se retratar e guardar memórias. Além disso, menciona indiretamente a amizade entre Baudelaire e o fotógrafo Nadar¹⁷, o qual escreveu um livro sobre o poeta e teve um poema dedicado a ele. Isso sugere que Baudelaire encontrou nas fotografias uma forma de expressar sua arte, sua vida e suas emoções:

¹⁷ Este texto fala sobre o fotógrafo Nadar e sua influência notável em sua época. Ele foi retratado por muitos artistas, intelectuais e políticos, e seus ateliês foram palcos para encontros e manifestações importantes. O texto sugere que, em princípio, não há nenhuma relação específica entre essas pessoas e a amizade cultivada por elas com Nadar. Ele era simplesmente uma figura proeminente na sociedade e sua câmera foi uma forma de registrar e celebrar isso.

Escrevo agora um Salon sem tê-lo visto. Mas *tenho um livreto*. Exceto pelo cansaço de imaginar os quadros, é um excelente método que eu recomendo. Temendo demasiada adulação ou demasiada censura, alcança-se assim a imparcialidade (BAUDELAIRE, 1959).

E, poucos dias depois, retifica:

Quanto ao Salão, ai de mim! Menti um pouco, mas muito pouco. Fiz uma visita, *apenas uma*, dedicada à busca de novidades, que bem pouco encontrei; e para todos os velhos nomes ou nomes simplesmente conhecidos, eu me confio à minha velha memória, estimulada pelo livreto. Este método, repito, não é ruim, desde que se domine bem o que se tem de *pessoal* (BAUDELAIRE, 1959).

Este texto fala sobre as cartas trocadas entre Baudelaire e Nadar, onde eles discutiam assuntos relacionados a negócios, política, amenidades e fatos do meio artístico. Eles tinham interesses comuns. No entanto, Baudelaire não mencionou nada sobre a fotografia na correspondência, apesar de ter visitado um salão de arte. Ele também não mencionou nenhuma obra de Nadar e muito menos sua posição contra a fotografia no texto que estava em preparação. Isso sugere que Baudelaire e Nadar tinham interesses diferentes e que a fotografia não era um assunto importante entre eles, ou talvez Baudelaire não considerava a fotografia uma forma de arte válida. Este texto sugere que é provável que Baudelaire não tenha visto a parte da exposição dedicada à fotografia, mas também aponta que é difícil acreditar que a omissão desse assunto nas cartas tenha sido apenas casual. Pode ser que Baudelaire, por educação ou respeito, tenha evitado expor sua opinião sobre um assunto importante para o amigo Nadar, que era fotógrafo. Além disso, é provável que ele não confundisse a produção de Nadar e outros fotógrafos com a idolatria caricatural que ele criticou em sua obra. O autor sugere que a forma enfática como Baudelaire fala sobre o comportamento das "multidões" pode se referir menos às fotografias exibidas na exposição e mais a algo que ele via diariamente nas ruas. Charles Baudelaire tinha uma visão negativa da fotografia de massa e a via como um símbolo de decadência estética. No entanto, é mencionado que ele não fez nenhuma outra crítica sistemática à fotografia e que ele mesmo posou para vários retratos fotográficos. Isso sugere que sua opinião sobre a fotografia pode ter sido mais complexa do que sua crítica publicada sugere. Além disso, é importante lembrar que essa crítica de Baudelaire foi escrita em um momento específico da história da fotografia, quando a tecnologia estava se desenvolvendo rapidamente e a produção em massa estava se tornando mais comum, e essa crítica pode ter sido influenciada por esses contextos históricos e sociais.

Como dito anteriormente, Foucault não entrou nos pormenores se a fotografia deveria ou não ser elevada ao status das artes, até porque, já era um debate desgastado em sua época. No entanto, Baudelaire é citado uma vez no seu curso de 1984, como representante, como portador da “verdade escandalosa”, da “verdade cínica”, talvez como “fazendo da vida uma obra de arte”. Entretanto, ele, como vimos aqui, carregava certos aspectos conservadores a respeito das artes, representava a visão contra a ruptura que a fotografia causou, ruptura que interessa Foucault por romper, através das técnicas, uma rede de saberes do campo estético, no caso, o saber fotográfico.

Em 1863, Baudelaire escreveu uma carta a outro fotógrafo, Etienne Carjat, onde menciona brevemente a fotografia. O texto sugere que Baudelaire pode ter tido um retrato feito nesse ano, mas não fornece detalhes sobre a natureza dessa referência. Isso indica que, embora Baudelaire tenha criticado a fotografia em algumas ocasiões, ele ainda estava disposto a participar dela e que sua posição em relação a essa arte era complexa e não totalmente clara:

Manet mostrou-me recentemente a fotografia que ele trouxe para a casa de Bracquemond. Parabéns e obrigado. Ela não é perfeita, pois a perfeição é impossível, mas raramente vi algo tão bom. Sinto-me envergonhado por pedir tanto, e não sei como agradecer; mas, se ainda tiver o clichê, poderia me fazer algumas cópias? Algumas! Quero dizer, quantas conseguir. (BAUDELAIRE, 1959).

A carta sugere que, embora Baudelaire tenha criticado a produção em massa de imagens de qualidade duvidosa, ele reconheceu que alguns fotógrafos eram excepcionais e até mesmo compara a fotografia às obras-primas da pintura. O poeta francês caiu no encantamento narcisista que havia criticado anteriormente, e isso é visto na rendição dele para os grandes retratistas. Ele parece ter mudado sua opinião sobre fotografia ao longo do tempo, reconhecendo sua capacidade de produzir arte.

Desse modo, como dito anteriormente, todas essas transformações nas artes que aconteceram no séc. XIX estão atreladas a uma “crise do sujeito”, a uma “crise da representação”, presentes no espaço da literatura, mas também no espaço pictural.

2.4.3 – A crise da representação



[Fig. 2] - *A nau dos loucos* – Bosch, 1490-1500

Quando Michel Foucault prestou atenção às obras de escritores como Roussel, Blanchot, Bataille e Artaud, ele começou a enxergar o sujeito de uma forma diferente. Em vez de ser visto como algo a ser protegido e formado, o sujeito agora era visto como um ser supliciado e destruído. A literatura mostrou a face violenta da desapareição do homem, mas mais tarde, a arqueologia das ciências humanas revelou a sua face positiva e serena. Essa crise do homem é paralela à crise das representações, fresta pela qual Michel Foucault empreende seus passos no campo das artes.

Pois bem, lembremos que a “arqueologia” é o termo e procedimento metodológico que caracteriza as pesquisas de Foucault até o início de 1970. Através desse procedimento o filósofo tenta construir e descrever historicamente o surgimento de determinações discursivas e epistêmicas que permeiam aquilo que poderíamos chamar de mundo partilhado. No entanto, sua abordagem metodológica, e isso por toda a sua vida filosófica, não segue a lógica linear e evolutiva do historiador. Na verdade, sua filosofia é tomada por cortes arqueológicos, ou mesmo genealógicos, nos quais surge timidamente, quase como arquivo, a pintura. É o que vemos já em seu primeiro grande trabalho, a *História da Loucura*, de 1961. Nela, o filósofo investiga o rompimento da representação da loucura, de seu entendimento entre o Medieval e a Idade Clássica, de uma loucura que era circulante e total à noção de razão e desrazão. O filósofo está explorando a evolução da compreensão da loucura ao longo do tempo. Durante a Idade Média, a loucura era vista como algo que permeava a sociedade e era entendida como parte da natureza humana, às vezes até mesmo como um estado sagrado. Contudo, com o

surgimento da Idade Clássica, a loucura passou a ser vista como algo oposto à razão, sendo entendida como uma forma de desequilíbrio mental e algo que deveria ser evitado ou curado.

A figura da loucura no renascimento é pintada com tintas poéticas como uma nau sem rumo, vagando à deriva, como se fosse uma jornada condenada. O icônico quadro de Bosch [Fig. 2] é um testemunho deste mar de imaginação. A imagem e a linguagem se unem numa dança poética, com uma prática verdadeira - acreditada ser um acontecimento histórico - onde os insensatos eram exilados em uma “jornada ritual”. Desta forma, a conexão entre palavras, imagens e coisas revela a história da expulsão da loucura rumo ao horizonte, onde o discurso das semelhanças se dissolve no silêncio. A *Nau dos Loucos* surge então, como o sussurro indescritível de uma loucura que, em sua exuberância, sempre é mais que o jogo de sinais, algo que não se submete ao registro da razão ou a qualquer observação psiquiátrica. Segundo Orellana, o quadro é uma espécie de captura do universo aquático, a loucura flutua em um universo aquático, prisioneira de uma errância sem fim. A *Nau dos Loucos* é governada pelo paradoxo de uma reclusão ao ar livre, presa numa viagem cíclica e confusa, sem rumo. Os tripulantes, embriagados, dançam uma roda ao redor da água que governa sua sorte. Loucos caem e voltam, oferecendo como tributo o próprio líquido da vida. Bocas se abrem como abismos, bebendo e transformando a água em vinho. Finalmente, o louco que vomita no mar encerra esse ciclo fluido, marcando o desfecho da loucura.

Na Idade Média, a loucura era vista como uma questão religiosa e os loucos eram excluídos da sociedade. No Renascimento, a loucura passou a ser concebida como uma doença e os loucos foram internados em instituições para serem tratados. No século XIX, a loucura foi medicalizada e passou a ser tratada como uma condição mental. Para Foucault, a história da loucura é uma história da relação da sociedade com aqueles considerados “diferentes”, os “outros” e revela a lógica de poder que regula nossas concepções sobre a saúde mental e a normalidade. No entanto, a pintura de Bosch é umas das poucas pinturas presentes na obra de Foucault com essa marcante característica do simbólico, é um dos primeiros registros artísticos que nos aproximam da compreensão da loucura em Foucault através do entendimento do simbólico. Bosch estaria brincando com as fronteiras entre a loucura e a razão, criando uma obra que mantém uma relação ainda problemática entre imagens e palavras.

2.4.4 – O relevo das ficções de Borges na pintura.

As palavras e as coisas, de 1966, abre com a tão famosa enciclopédia de Borges, para destacar uma certa desordem que funda a modernidade, desordem que é uma metáfora da complexidade e fragmentação da realidade, onde a ordem convencional é questionada e a narrativa é construída a partir de um jogo de associações e interconexões entre as informações. Uma desordem não apenas no espaço imagético da literatura, mas também no espaço pictural.¹⁸

Sua *Enciclopédia* abala: superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do mesmo e do outro, nela: “os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) etcetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas”. (2007, p. IX). É, segundo ele, “o encanto exótico de outro pensamento.” Vemos nessa desordem entre as palavras e as coisas, nunca vista antes na dimensão humana, desde a Idade Clássica, os elementos de desordem presentes na Enciclopédia de Borges podem ser comparados às técnicas de surpresa e ambiguidade usadas por Magritte em sua arte. A forma desconexa e absurda de classificar os animais na enciclopédia é semelhante ao uso de elementos surpreendentes e paradoxais na pintura de Magritte, como objetos flutuando no ar ou cenas que violam as leis da física. A escolha de elementos inesperados e bizarros na enciclopédia, como “sereias” e “cães em liberdade”, é comparável à escolha de elementos inusitados na pintura de Magritte, como o uso de chapéus para esconder rostos ou a apresentação de objetos com múltiplas perspectivas. Ambas as formas de arte usam a desordem para desafiar as expectativas e explorar a natureza da realidade e da percepção. Do mesmo modo, a arte moderna de Manet, também questiona as formas estabelecidas e apresenta uma, tecnicamente, desordem visual, com a utilização de formas não-tradicionais, a reinterpretação da perspectiva e a experimentação com as cores.

¹⁸ Cf. SABOT, *Los juegos del espacio y del lenguaje: heterotopía, isotopía, caligrama*, AISTHESIS, nº40, 2006.

Ambas as formas de arte abordam a desordem como uma forma de expressar a complexidade da realidade e de trazer uma nova forma de ver o mundo.

Para Foucault, é o limite do nosso pensamento, a impossibilidade patente de pensar isso. São catalogações elencadas de tal modo que ultrapassam o pensamento possível: “algumas envolvem realmente seres fantásticos — animais fabulosos ou sereias; mas, justamente em lhes conferindo um lugar à parte, a enciclopédia chinesa localiza seus poderes de contágio; distingue com cuidado os animais bem reais (que se agitam como loucos ou que acabam de quebrar a bilha) e aqueles que só têm lugar no imaginário.” (FOUCAULT, 2000, p. IX). As palavras se encontram na desordem:

As perigosas misturas são conjuradas, insígnias e fábulas reencontram seu alto posto; nenhum anfíbio inconcebível, nenhuma asa arranhada, nenhuma pele escamosa, nada dessas faces polimorfas e demoníacas, nenhum hálito em chamas. Ali, a monstrosidade não altera nenhum corpo real, em nada modifica o bestiário da imaginação; não se esconde na profundidade de algum poder estranho. (FOUCAULT, 2000, p. IX).

Ao se conjurarem as perigosas misturas, as insígnias e as fábulas retomam seu lugar de destaque, a monstrosidade não mais perturba a realidade dos corpos, mas se situa como uma construção da imaginação, sem a necessidade de recorrer ao recôndito de algum poder estranho. Não há mais presença de nenhum ser híbrido, com asas arranhadas ou pele escamosa, nem mesmo de hálitos flamejantes. Dessa forma, a monstrosidade não é mais vista como uma ameaça à ordem estabelecida, mas sim como uma construção simbólica da sociedade. Segundo Foucault são ordenados, justapostos de tal modo que parece ilógico, mas há uma lógica. Não são os animais espantosos e inalcançáveis, uma vez que assim são identificados, os fabulosos coexistem em uma estreita proximidade com os cães que vagam livres ou com aqueles que, à distância, se assemelham a moscas. Afinal, o impossível não é a vizinhança das coisas: os animais i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo — onde poderiam eles jamais se encontrarem, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não lugar da linguagem? Mas esta, ao desdobrá-los, não abre mais que um espaço impensável. A categoria central dos animais “incluídos na presente classificação” indica bem, pela explícita referência a paradoxos conhecidos, que jamais se chegará a definir, entre cada um desses conjuntos e aquele que os reúne a todos.

A enciclopédia de Borges faz rir e causa mal-estar. No entanto, o texto de Borges aponta para outra direção; a essa distorção da classificação que nos impede de pensá-la, a esse quadro sem espaço coerente “Borges dá como pátria mítica uma região precisa, cujo simples nome constitui para o Ocidente uma grande reserva de utopias”. E mais:

Quando instauramos uma classificação refletida, quando dizemos que o gato e o cão se parecem menos que dois galgos, mesmo se ambos estão adestrados ou embalsamados, mesmo se os dois correm como loucos e mesmo se acabam de quebrar a bilha, qual é, pois, o solo a partir do qual podemos estabelecê-lo com inteira certeza? (FOUCAULT, 2000, p. XIV).

A instauração de uma classificação refletida implica a delimitação de diferenças entre os seres, sejam eles animais ou seres humanos. No entanto, tal classificação não pode ser estabelecida com inteira certeza, uma vez que o solo a partir do qual se realiza tal delimitação é incerto. Isso se dá pelo fato de que mesmo características aparentemente distintas, como o adestramento ou embalsamento, não são suficientes para estabelecer a diferenciação. Em que “tábua”, segundo qual espaço de identidades, de similitudes, de analogias, adquirimos o hábito de distribuir tantas coisas diferentes e parecidas? Não há similitudes: “não há, mesmo para a mais ingênua experiência, nenhuma similitude, nenhuma distinção que não resulte de uma operação precisa e da aplicação de um critério prévio. Um “sistema dos elementos” — uma definição dos segmentos sobre os quais poderão aparecer as semelhanças e as diferenças, os tipos de variação de que esses segmentos poderão ser afetados, o limiar, enfim, acima do qual haverá diferença e abaixo do qual haverá similitude — é indispensável para o estabelecimento da mais simples ordem. A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem; e é somente nas casas brancas desse quadriculado que ela se manifesta em profundidade como já presente, esperando em silêncio o momento de ser enunciada.

Esse é o cerne de Foucault em *As palavras e as coisas*: “No presente estudo, é essa experiência que se pretende analisar. Trata-se de mostrar o que ela veio a se tornar, desde o século XVI, no meio de uma cultura como a nossa: de que maneira, refazendo, como que contra a corrente, o percurso da linguagem tal como foi falada, dos seres naturais, tais como foram percebidos e reunidos.”(Foucault, 2000, p.12) De como, afinal, essas trocas foram praticadas, como nossa cultura manifestou que havia ordem e que às modalidades dessa

ordem deviam as permutas suas leis, os seres vivos sua regularidade, as palavras seu encadeamento e seu valor representativo; que modalidades de ordem foram reconhecidas, colocadas, vinculadas ao espaço e ao tempo, para formar o suporte positivo de conhecimentos tais que vão dar na gramática e na filologia, na história natural e na biologia, no estudo das riquezas e na economia política.

Tal análise, como se vê, não compete à história das ideias ou das ciências: é antes um estudo que se esforça por encontrar a partir de que foram possíveis conhecimentos e teorias; segundo qual espaço de ordem se constituiu o saber; na base de qual a priori histórico e no elemento de qual positividade puderam aparecer ideias, constituir-se ciências, refletir-se experiências em filosofias, formar-se racionalidades, para talvez se desarticulem e logo desvanecerem. Não se tratará, portanto, de simplesmente descrever o avanço dos conhecimentos em direção a uma objetividade onde a ciência de hoje se possa finalmente reconhecer. Ao invés disso, o objetivo é iluminar o campo epistemológico, a episteme onde os conhecimentos, livres de critérios referentes a seu valor racional ou formas objetivas, estabelecem sua positividade e assim revelam uma história não da perfeição crescente, mas sim das condições de sua possibilidade. Nesse relato, deve surgir, no reino do conhecimento, as configurações que deram origem às diversas formas de conhecimento empírico.

Ora, é sobre as incertezas na representação, como na emblemática obra *As meninas* de Velázquez, na abertura de *As palavras e as coisas*, que é, na verdade, o ponto de vista de uma visualidade, a afirmação das ambiguidades e incertezas da representação. (ORELLANA, 2014, p.16). Inicialmente o filósofo nos fala da presença de Velázquez dentro do quadro: “O pintor está ligeiramente afastado do quadro. Lança um olhar em direção ao modelo; talvez se trate de acrescentar um último toque, mas é possível também que o primeiro traço não tenha ainda sido aplicado”. E dos gestos desse pintor: “O braço que segura o pincel está dobrado para a esquerda, na direção da palheta; permanece imóvel, por um instante, entre a tela e as cores. Essa mão hábil está pendente do olhar; e o olhar, em troca, repousa sobre o gesto suspenso. Entre a fina ponta do pincel e o gume do olhar, o espetáculo vai liberar seu volume”. Longe de qualquer tentativa de elucidar, o filósofo se prende nos gestos do olhar e pintar, mas a penas como gestos que são representados. E não só isso, mas também a interação entre a tela e o espectador:

Distanciando-se um pouco, o pintor colocou-se ao lado da obra na qual trabalha. Isso quer dizer que para o espectador que no momento olha, ele está à direita de seu quadro, o qual ocupa toda a extremidade esquerda. A esse mesmo espectador o quadro volta as costas: dele só se pode perceber o reverso, com a imensa armação que o sustenta [...] O pintor, em contrapartida, é perfeitamente visível em toda a sua estatura; de todo modo, ele não está encoberto pela alta tela que, talvez, irá absorvê-lo logo em seguida, quando, dando um passo em sua direção, se entregará novamente a seu trabalho. (2000, p. 3).

Mas há também uma troca de olhar entre a figura do artista e o espectador: “sem dúvida, nesse mesmo instante, ele acaba de aparecer aos olhos do espectador, [...] Seu talhe escuro, seu rosto claro são meios-terminos entre o visível e o invisível: saindo dessa tela que nos escapa, ele emerge aos nossos olhos. Seus olhos com os olhos do espectador: “O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos.” (FOUCAULT, 2000, p.3). O espetáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do quadro e uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos quando olhamos.

Não obstante, o filósofo nos fala do lugar do contemplador e do contemplado: “aparentemente, esse lugar é simples; constitui-se de pura reciprocidade: olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla. Nada mais que um face-a-face, olhos que se surpreendem, olhares retos que, em se cruzando, se superpõem.” Mas, esse é o lugar das incertezas, das coisas evasivas: “O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo. Nós, espectadores, estamos em excesso. Acolhidos sob esse olhar, somos por ele expulsos, substituídos por aquilo que desde sempre se encontrava lá, antes de nós: o próprio modelo.” (FOUCAULT, 2000, p.3).

A visibilidade e invisibilidade do espectador: O espectador é convidado a entrar na visão do pintor, onde seus olhos brilham como faróis, guiando-o a um lugar de destaque e contemplação. A tela se torna um reflexo da alma do observador, capturada pelo toque mágico da tinta e transformada em arte eterna. Sua essência é transformada em luminosidade e projetada para além do alcance da mão, mas ainda assim, sempre presente na admiração daqueles que veem. A invisibilidade se torna visível, mas ainda envolta em mistério, como se fosse uma poesia visual escrita apenas para ser sentida. (FOUCAULT, 2000, p.3). Surpresa

que é multiplicada e tornada ainda mais inevitável por um estratagema marginal. Esse quadro nada mais é a representação da representação clássica: Talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda — daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo — que é o mesmo — foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação. (FOUCAULT, 2000, pp.20-21).

Segundo Foucault, até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo, a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação — fosse ela festa ou saber — se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar.

2.4.5 - A natureza híbrida das obras de Magritte.

O livro *Ceci n'est pas une pipe*, de 1973, é uma obra que explora a relação entre linguagem, imagem e realidade a partir da análise de um quadro de René Magritte que retrata uma imagem de um cachimbo acompanhada da frase "Isto não é um cachimbo". Foucault argumenta que a imagem e a linguagem não são capazes de reproduzir fielmente a realidade, e que a representação visual e verbal sempre envolve um certo grau de ambiguidade e distorção. Ele explora as implicações dessa ideia para a filosofia, a linguística e a psicologia, bem como para a nossa compreensão do mundo e de nós mesmos. O livro é dividido em três partes, cada uma das quais aborda uma perspectiva diferente sobre a relação entre imagem, linguagem e realidade. Na primeira parte, Foucault discute as implicações da ideia de que uma imagem

não é a coisa que ela representa, explorando como essa ideia foi abordada por filósofos e linguistas ao longo da história. Na segunda parte, ele analisa o quadro de Magritte em si, explorando as diversas interpretações que podem ser dadas a ele, bem como o contexto histórico e cultural em que foi criado. Na terceira parte, Foucault amplia a discussão, analisando como as ideias sobre imagem e linguagem são relevantes para outros aspectos da vida, como a política, a cultura popular.

Há várias versões da obra *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte, que se diferenciam em aspectos como tamanho, cor e detalhes específicos da imagem. A versão mais conhecida é a pintura a óleo que se encontra atualmente no Museu de Arte Moderna de São Francisco, nos Estados Unidos. Esta pintura foi concluída em 1929 e mede 60,96 x 81,28 centímetros. Outra versão notável é a que se encontra no Museu Belga de Arte Moderna em Bruxelas, que foi pintada em 1966. Há outras versões da obra em coleções particulares e em museus ao redor do mundo, incluindo uma versão pintada em 1935 que foi roubada em 2008 do Centro Pompidou em Paris e ainda não foi recuperada. No geral, embora haja variações entre as diferentes versões da obra, todas elas compartilham a mesma ideia central: desafiar a noção de que uma imagem e seu referente são idênticos. A obra de Magritte questiona a relação entre imagem, linguagem e realidade, convidando o espectador a refletir sobre as complexidades da representação visual e verbal. Temos a separação da representação figurativa da representação escrita, ou vice-versa, sendo que uma se subordina à outra:

É verdade, só muito raramente essa subordinação permanece estável: pois acontece ao texto de o livro ser apenas um comentário da imagem, e o percurso sucessivo, pelas palavras, de suas formas simultâneas; e acontece ao quadro ser dominado por um texto, do qual ele efetua, plasticamente, todas as significações. Mas pouco importa o sentido da subordinação ou a maneira pela qual ela se prolonga, multiplica e inverte: o essencial é que o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só. Sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma (1988, p.39-40).

Interpretamos que para Foucault, a obra de Magritte se torna importante por sua “natureza híbrida”, que questiona a relação entre o texto e a imagem. Foucault argumenta que essa subordinação mútua entre as formas verbais e visuais nunca é estável, alternando entre o a escrita ser apenas um comentário da imagem e o quadro ser dominado pelo texto. O importante, de acordo com Foucault, é que esses signos verbais e representações visuais nunca são dados de uma só vez, mas sempre são hierarquizados por uma ordem particular,

seja da forma para o discurso ou vice-versa. Isso sugere que a arte de Magritte é uma reflexão crítica sobre a construção de significado em nosso mundo, onde a separação entre o texto e a imagem é questionada. A arte de René Magritte é reconhecida por sua natureza híbrida, onde o signo verbal e a representação visual são profundamente entrelaçados. Ao contrário da arte convencional, que tende a se concentrar em uma linguagem visual ou verbal única, a arte de Magritte explora a interação entre esses dois aspectos, criando uma dimensão ampliada de significado. Uma das obras mais emblemáticas de Magritte é *La trahison des images* (A Traição das Imagens), de 1929. A obra questiona a relação entre a linguagem e a imagem, desafiando a noção convencional de representação visual e verbal. O espectador é confrontado com a ideia de que as imagens não podem ser confiáveis e de que as palavras podem ser enganosas. Além dessas obras, Magritte também é conhecido por sua série de retratos, como *The Lovers*, 1928, que representam um casal com as cabeças encobertas por véus. A obra questiona a natureza da identidade e do desejo, desafiando a noção convencional de representação do corpo humano. Arte de Magritte é uma reflexão sobre a natureza da linguagem e da representação, desafiando as convenções artísticas e convidando o espectador a refletir sobre a relação entre o signo verbal e visual. Suas obras são uma representação única da natureza híbrida da arte, onde a linguagem e a imagem são indissociáveis e contribuem para a criação de um significado mais amplo.

Ora, há um rompimento da subordinação de imagem ao texto ou do texto à imagem. Na verdade, segundo Foucault, é Paul Klee que justapõe “figuras e sintaxe dos signos. Barcos, casas, gente são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita.” (1988, p.42). Temos também o que pode ser a representação da imagem a partir da semelhança: “Basta que uma figura pareça com uma coisa para que se insira no jogo da pintura um enunciado evidente, banal, mil vezes repetido e, entretanto, quase sempre silencioso que vocês estão vendo, é isto.” (1988, p. 41-42). A quebra desse princípio pode ser vista também em Wassily Kandinsky, que não se apoia em nenhuma semelhança e que, quando se lhe pergunta “o que é”, só pode responder se referindo ao gesto que a formou: “improvisação”, “composição”; ao que se encontra ali: “forma vermelha”, “triângulos”, “violeta laranja”; às tensões ou relações internas: “rosa triunfante”, “para o alto”, “centro amarelo”, “compensação cor-de-rosa” (1988, p.42).

No curso de 1984, Michel Foucault não considera Magritte e suas obras nas exemplificações de uma arte considerada cínica, escandalosa – ao menos naquele rápido momento de seu curso. Seria talvez pelo aspecto híbrido de suas obras? A arte de Magritte é conhecida por incorporar elementos de diferentes formas artísticas e estéticas. Isso a torna uma forma intermediária de arte.

CAPÍTULO III – ÉDOUARD MANET: ENTRE CORES, LUZES E TRANSGRESSÕES

No curso *Le Courage De La Vérité*, de 1984, Michel Foucault nos apresenta a ideia de que a vida pode ser entendida como uma obra de arte, ou seja, a nossa existência pode ser moldada, organizada e construída de forma a ser uma expressão estética. Para isso, o filósofo recorre a exemplos de artistas que transformaram suas vidas em obras de arte, como é o caso de Vasari. Foucault não cita especificamente Manet como um exemplo desse conceito, mas podemos analisar a vida e obra do pintor impressionista a partir dessa perspectiva? Manet foi um artista que se preocupou com a estética em todas as esferas de sua vida, desde a forma como se vestia até a maneira como se relacionava com as pessoas. Sua arte é marcada pela inovação e pela ruptura com os padrões estéticos da época, assim como a ideia de que a vida pode ser moldada de forma a expressar uma visão singular do mundo. No entanto, é importante lembrar que a ideia de “fazer da vida uma obra de arte” não significa a busca por uma perfeição estética ou por uma vida vazia de conteúdo. Pelo contrário, trata-se de uma reflexão profunda sobre o papel da estética na vida humana, sobre a importância da expressão pessoal e sobre a possibilidade de encontrar beleza e significado em todas as esferas da existência.

O presente capítulo fará uma incursão na vida e obra de Manet, buscando destacar aspectos importantes de sua trajetória e de sua produção artística. Falaremos, em especial, da plasticidade da obra de arte e da relação que Manet estabelecia com ela, buscando compreender como sua arte expressava suas preocupações pessoais e subversões. Ao longo do texto, abordaremos aspectos relevantes da vida de Manet, como suas relações familiares, suas angústias e crises pessoais, bem como sua posição crítica diante da sociedade francesa de sua época. Veremos como esses elementos se manifestam em sua obra, seja por meio de temas recorrentes, como a figura feminina e a representação da vida urbana, seja pela busca de uma nova técnica pictórica, que valoriza a expressão pessoal e a subversão dos valores estéticos vigentes.

3.1 – MANET, A GÊNESE DE UMA ARTE TRANSGRESSORA

Antonin Proust e Édouard Manet foram amigos e companheiros de estudo na mesma oficina de arte do renomado artista parisiense Thomas Couture, por volta de 1850. Em *Édouard Manet: souvenir*, A. Proust compartilhou um pouco das lembranças sobre o seu amigo Manet, como a sua insatisfação com as práticas das “poses heroicas” dos modelos nos ateliês de pintura, algo corriqueiro no século XIX. Certa vez, segundo A. Proust, ele disse ao modelo Donato: “Por que diabos você não pode ser natural? “É assim que você fica quando vai à mercearia comprar um monte de rabanetes?”. Assim como, as animosidades que existiam entre o aluno e o professor: “Um dia ele [Manet] conseguiu fazer com que Gilbert, o modelo, fizesse uma pose simples, mantendo algumas de suas próprias roupas. Quando Couture entrou no estúdio e viu que o modelo estava vestido, ele explodiu com raiva”: “Gilbert está sendo pago para posar com suas roupas? De quem é essa ideia estúpida?”, “Minha”, respondeu Manet, em que Couture retrucou: “Pobre rapaz! Se você continuar assim, você nunca será nada além do Daumier de nosso tempo.” Sozinho com Proust, Manet balançou a cabeça: “Daumier do meu tempo! afinal, isso é melhor do que ser o Cospel de nosso tempo.”¹⁹

Como um desobediente juvenil o pintor francês confrontava os valores estéticos do passado. Mas a sua luta quase solitária, por vezes tortuosa, foi um pequeno passo de uma mudança fundamental que logo ocorreria em toda a pintura europeia. O habitual exercício da representação pictural moveu-se em direção à autonomia nunca compartilhada pelos moldes tradicionais. As “poses extravagantes” que o irritava eram na verdade pequenas fagulhas do que estava por vir sobre a retórica na pintura, a questão não estava mais em dúvida. Era essa inconformidade e desobediência que fascinava Bataille: “O que ele insistia era em uma

¹⁹ *Vous ne pouvez donc pas être naturels ? [...] Est -ce que vous vous tenes ains quand vous allez acheter une botte de radis chez la fruitière ? [...] Un jour, il était parvenu cependant à faire prendre au modèle Gilbert une pose simple, en lui conservant même une partie de ses vêtements. Couture entra à l'atelier. Devant ce modèle habillé ile ut un mouvement décoléré : - Est -ce que vous payez Gilbert pour qu'il ne soit pas nu ? Qu'a a fait cette sottise ? – C'est moi, dit Manet – Allez, mon pauvre garçon, vous ne serez jamais que le Daumier de votre temps. Daumier de mon temps ! après tout, c'est mieux que d'être le Cospel de notre temps. (Cf. A. Proust, 2017).*

pintura que deveria surgir em liberdade absoluta, em um silêncio natural, pintar por si mesma, uma canção para os olhos de formas e cores entrelaçadas.” (1955, p.36).

O mundo dos saberes picturais do século XIX – ainda sob forte influência do neoclassicismo – foi gradativamente modificado pela abordagem artística de Édouard Manet. O pintor francês conseguiu, através de cores e novas técnicas, modificar o que se tinha por discurso no campo da pintura. A tradição artística partilhava saberes muito específicos, digamos tradicionais, no que se refere às práticas de criação. Momento em que, como introduzimos anteriormente, estávamos diante do realismo de Gustave Courbet, do romantismo das telas de Eugène Delacroix e ainda sob uma espessa sombra do neoclassicismo que vai do século XVIII ao século XIX. No entanto, as novas formas de utilizar as linhas, as profundidades, as iluminações e as cores reconfiguram esse espaço de saber e fazem de Manet, através de suas ousadas palhetas e pinceis, um artista de atitude transgressora. Nesse ponto é importantíssimo esclarecer que quando falamos do “artista transgressor”, levamos em consideração duas perspectivas pelas quais o artista, e consequentemente, sua arte, podem ser pensados. A primeira se distancia – e curiosamente se aproxima ontologicamente – daquilo que falávamos no capítulo anterior a propósito do “permitido e do proibido”, do “erótico” de Bataille, na medida em que o gesto transgressor, a ruptura praticada pelo artista, dá-se no “mundo partilhado”, no mundo das regras e dos valores. A *História da loucura* pode nos elucidar um pouco neste sentido, do indivíduo no mundo partilhado no qual o trabalho e o ócio estabelecem o limite entre a razão e a desrazão:

A partir da *Idade Clássica* e pela primeira vez, a loucura é percebida por meio de uma condenação ética da ociosidade e numa imanência social garantida pela comunidade do trabalho. Esta comunidade adquire um poder ético de partilha, que lhe permite rejeitar, como num outro mundo, todas as formas de inutilidade social. [O louco] cruza por ele mesmo as fronteiras da ordem burguesa e se aliena fora dos sagrados limites da ética. (1996, p.102).

Segundo Foucault, a noção de desrazão na *Idade Clássica* se estabelece pelo limite entre o trabalho e o ócio, linha que quando ultrapassada determina o normal e anormal, a “liberdade e o enclausuramento”. Esse é o mundo partilhado, vivido com o outro, de valores e regras, do permitido e do proibido que categoriza, classifica e determina espaços, no caso, através do limite do trabalho: “É numa certa experiência do trabalho que se formula a exigência, indissociavelmente econômica e moral, do internamento.” (FOUCAULT, 1996,

p.102). Assim como na era da desrazão, o artista também se encontra no mundo partilhado no qual também há uma linha determinada que resguarda normas e valores tradicionais que devem ser seguidos, e quando não, faz com que o artista seja um subversivo e escandaloso, como o louco de outrora.

A segunda perspectiva pela qual podemos pensar a transgressão do artista se faz – agora sim – no terreno radical e ontológico, no movimento “do fora” de Maurice Blanchot, de “interdito e transgressão” de Georges Bataille, pelo qual o indivíduo se eleva à dimensão do individual – ou mesmo do metafísico e exotérico – e quase como mistério, consegue escapar e transbordar em singularidades no mundo partilhado. Conforme Revel, o indivíduo da transgressão é, segundo Foucault, aquele que consegue escapar de uma certa exterioridade, dos campos do saber e poder, através de certos procedimentos – como as experiências literárias tão presente em seus trabalhos de 1960 – como uma experiência outra, um não-lugar, um não-saber:

Tanto num caso como no outro, trata-se de descrever a maneira pela qual o indivíduo singular, por meio de um procedimento que é, em geral, de escritura (origem do interesse de Foucault por Raymond Roussel, por Jean-Pierre Brisset ou por Pierre Rivière), conseguiu, de maneira voluntária ou fortuita, "escapar" dos dispositivos de identificação, de classificação e de normalização do discurso. (2005, p.74)

A obra de Foucault enfoca a questão da subjetividade e sua relação com os dispositivos de poder que regulam a sociedade. Seu interesse por autores como Raymond Roussel, Jean-Pierre Brisset e Pierre Rivière é uma manifestação dessa preocupação, pois esses escritores apresentam uma forma singular de escrita que permite ao indivíduo "escapar" dos padrões estabelecidos pelo discurso dominante. Esse "escape" pode ser voluntário ou acontecer de maneira fortuita, mas o importante é que ele permite ao indivíduo se libertar dos mecanismos de identificação, classificação e normalização que o aprisionam em uma determinada posição social. Assim, a escritura é compreendida como uma forma de resistência às normas impostas pela sociedade, e os autores que a utilizam de maneira inovadora tornam-se objeto de estudo para Foucault, pois eles são exemplos de subjetividades que conseguiram "escapar" da normatividade. Do mesmo modo, a pintura. Talvez por isso o interesse de Foucault pelo espaço pictural criado por Édouard Manet.

A arte através de mundos improváveis, de objetos impossíveis, através de procedimentos do próprio fazer artístico, impossibilitam qualquer forma de “objetivação

normativa”. Entretanto, o filósofo se distancia do radicalismo ontológico, a transgressão perde força em seu pensamento, a própria literatura e as artes são abandonadas por ele. Esse abandono se deu, segundo Revel, pela necessidade de se reformular a questão de outra maneira, pela busca de se incorporar práticas não-discursivas, de se adentrar nas questões mais coletivas, do mundo partilhado. Para tanto, o termo resistência aparece na década de 1970, mas num sentido totalmente diferente da transgressão. A resistência está numa relação com o poder, que, na medida que este se encontra em toda parte, possibilita infinitos espaços de luta e transformações. (Cf. REVEL, 2005, p.74).

Na década de 1980, nos seus famosos cursos do *Collège de France*, especificamente em *Le courage de la vérité*, de 1984, os pintores, como Manet, reaparecem em sua filosofia. Estamos agora no contexto da ética do “cuidado de si” que é coextensivo à ideia de “vida singular” que curiosamente é reclamada aos artistas pelo filósofo. Vemos assim, que o artista e sua obra participam de um movimento significativo no pensamento de Michel Foucault: nos campos do saber e do não-saber, dos limites do sujeito e da ética. Aspectos significativos que talvez apontem para uma singular dimensão estética em seu pensamento através dos ecos da transgressão, que se desdobraram em éticas e resistências no mundo partilhado.

3.2 – A PLASTICIDADE DA OBRA DE ARTE

Talvez Foucault tenha visto em Manet uma singularidade para além do tema da representação, da relação problemática entre o “discurso e o visível”, entre “as palavras e as coisas” terreno no qual se firmou a representação pictórica em sua filosofia. Em “As palavras e as imagens”, resenha de dois livros de Panofsky – “Ensaio de iconologia” e “Arquitetura gótica e pensamento escolástico” – escrita em 1967, Foucault identifica muito bem esse problema da representação:

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 despedido de suas palavras. (1994, p. 621).

A abordagem de Foucault sobre a análise da arte pode ser descrita como a ideia de que tudo em uma cultura se expressa através da linguagem. Portanto, as formas artísticas são textos inseridos na materialidade da obra, sejam elas esculturais, lineares ou cromáticas. Analisar uma obra de arte, segundo Foucault, é revelar seu significado e restaurar o discurso escondido em suas formas plásticas. É a compreensão de que as obras de arte não são apenas formas visuais, mas também discursos codificados, que requerem uma análise para serem desvelados. O que o filósofo identifica em Panofsky é a complexa relação entre o que se “vê” e o que se “diz”, na medida em que o discurso não tem a primazia interpretativa sobre todos os fenômenos da sociedade. (1994, p. 621). Daí a sua crítica e a importância do pensamento de Panofsky. Há um tipo de singularidade inerente ao discurso e a figura, que possibilitam relações “complexas” e “entrecruzadas”. Como exemplo temos a representativa mimética da pintura ocidental, a relação direta entre sentido e forma da representação de um objeto. Talvez aí a importância de René Magritte em *Ceci n'est pas une pipe*, onde a representação, o sentido e o objeto, são colocados em questão.

Manet foi o pintor que elevou a importância da obra plástica. Talvez nele ocorreu um distanciamento entre o dizer e o ver, o plástico é agora entendido por ele mesmo. Catucci vai chamar isso de “pensamento pictural”: “Apoiar-se na pintura e não nos enunciados significa, pois, não colocar lado a lado duas formas de ontologia, do que é dizível e do que é visível, e sim desenvolver a via de um acesso estético à ontologia mesmo.” (2004, p.130). O “pensamento pictural” é o momento estético que se afasta do domínio da linguagem de outrora.

3.3 – MANET: UMA SUBVERSÃO IMPESSOAL

No ensaio *Manet* de Georges Bataille o pensador francês analisa a vida e a *personalidade* do artista que não pintava os objetos iluminados pela luz do sol, mas sim, cenas iluminadas pelo sol para serem vistas à noite: “foi um grande pintor, mas se isolou dos pintores que o precederam, abrindo a era em que vivemos hoje, a era que chamamos de *Tempos Modernos*” (1955, p.17). O mais notável artista entre os impressionistas, que “escandalizou” seus contemporâneos através de novas técnicas responsáveis por mudanças no

campo pictural: “uma tela de Manet, por sua própria natureza, entrava em conflito com tudo o que se esperava comumente de uma pintura.” Beleza e conflito que o crítico de arte Duranty expôs da seguinte maneira: “Em qualquer exposição [...] mesmo as salas mais distantes, há apenas uma pintura que se destaca de todas as demais: é sempre um Manet.” (1955, p.18). Não obstante, a ruptura com o saber pictural não se deu unicamente com relação à tradição pictórica, mas também com “gosto do público”, com um determinado entendimento histórico sobre gosto e beleza, e isso proporcionou “os dias de cólera, daquelas explosões de desprezo e escárnio com que, desde então, o público saudou cada rejuvenescimento sucessivo da beleza.” (1955, p.19). Outros antes também despertaram indignação, a unidade relativa do gosto clássico já havia sido destruída pelo romantismo de Delacroix, Courbet e até Ingres com todo o seu classicismo já haviam arrancado risos e escárnios do público, recepção que Manet conheceu muito bem.

Segundo Bataille, apesar das querelas no campo das artes, Manet era ‘sensível e apaixonado’. Amante da poesia de Baudelaire e de Mallarmé, tinha um coração aberto às emoções, como descreve Baudelaire em uma carta a Teófilo Thore: “Monsieur Manet, geralmente considerado um louco ou um excêntrico, é simplesmente um homem muito honesto, muito franco, fazendo o possível para ser razoável, mas infelizmente marcado pelo romantismo desde o nascimento.” (1955, p.19). De pouca profundidade, talvez nada de muito extravagante para um artista: “Manet não tinha nada de muito profundo a dizer, nem havia nada de muito notável em sua aparência.”. Mas existia uma tempestade interior, que o assolava, e que curiosamente o ajudou a caminhar calmamente com seu trabalho de preparar o caminho para uma nova arte: “ele sempre usava um casaco ou paletó estreito na cintura, com calças de cores claras e um chapéu muito alto de aba larga”, disse Proust sobre o jovem Manet, “ao qual algo solto e fácil em seu andar conferia um tipo particular de elegância. Por mais que exagerasse, enfatizando sua postura desleixada e afetando o sotaque arrastado de um jovem parisiense, ele nunca conseguiu ser realmente vulgar.” (1955, p.20).

Para Mallarmé: “Uma barba e cabelos louros ralos, envelhecendo com elegância” e para Zola: “Olhos perspicazes e inteligentes, uma boca inquieta que se torna irônica de vez em quando; todo o seu rosto expressivo e irregular tem uma delicadeza e um vigor indefiníveis.” (1955, p.20). Era um homem sem segredos, do mundo, mas que escondia, segundo Bataille, apesar do autocontrole, uma amargura: “Poucos homens são mais

charmosos do que ele, mas poucos sofreram mais, não apenas por não obterem reconhecimento, mas por serem alvo de ridículo público.” Sentimento visível que seu amigo Baudelaire o culpava: “Dane-se! ele exclamou, mas você espera muito! É realmente fantástico.” E grande parte dessa amargura se dava pela incompreensão que o público tinha de sua arte. Entretanto, sua calma exterior não era de forma alguma impassível, já que ele chegou a desafiar seu amigo Duranty para um duelo:

Este último, um conhecido romancista e crítico e defensor do realismo nas artes, publicou um artigo bastante frio no *Paris-Journal*. Manet se ofendeu com isso, caminhou até a mesa de Duranty no café *Guerbois* naquela mesma noite e deu um tapa nele. Houve um único confronto, relatam os registros policiais, “e foi de tal violência que as duas espadas foram bastante dobradas. Monsieur Duranty recebeu um ligeiro ferimento abaixo do peito direito, a espada de seu oponente olhando para o lado. Mas os dois homens resolveram a briga e alguns meses depois Duranty escreveu um artigo brilhante sobre Manet que selou novamente a amizade deles, momentaneamente perturbada por mau humor. (1955, p.24).

A autoconfiança e a boa educação escondiam um homem vulnerável, temperamental, impulsivo. Mas essa instabilidade está de acordo com aquilo que Bataille vai identificar como um “caráter impessoal” da sua “aventura” de artista : “Na verdade, há algo impessoal e indiferente em toda a vida de Manet”. Superficialidade que era movida por forças interiores que não lhe davam sossego: “Manet era possuído por um desejo por algo além de seu alcance, que nunca compreendeu totalmente e que o deixou para sempre atormentado e insatisfeito, à beira da exaustão nervosa.” (1955, p.24).

Impessoalidade, interioridade e tormento que foram combustível de seu descontentamento sobre como se fazia arte no século XIX. Ele criticava o artista que era o artesão a serviço da majestade:

De que outra forma devemos ver Manet, senão como um homem de destino chamado para presidir uma metamorfose das artes que não era apenas inevitável, mas havia muito tempo? Quando ele entrou em cena, em meados do século 19, os alicerces de um mundo inteiro já haviam desmoronado; uma era havia chegado ao fim e os tempos modernos estavam por vir. Até então, a arte tinha sido propriedade de reis e príncipes; sua missão tinha sido expressar uma majestade desordenada e irrepreensível que, tiranicamente, unificou os homens. Mas do majestoso nada restou que um artesão pudesse ter orgulho em servir. (1955, p.26).

A obra de Édouard Manet é concebida por Georges Bataille como uma presidência de uma metamorfose das artes, que não é apenas uma inevitabilidade, mas uma mudança que já estava em curso há muito tempo. Durante o século XIX, o mundo estava mudando rapidamente e a arte, antes propriedade de reis e príncipes, estava prestes a sofrer uma transformação. A arte antiga tinha como missão expressar uma majestade tirânica que unificava os homens, mas Manet trouxe algo novo, que escapava dessas antigas concepções e enraizava as artes modernas. Essa mudança é concebida por Bataille como uma mudança da subserviência à majestade para a autonomia artística, onde o artista tem orgulho em servir apenas sua arte. Sua recusa aos cânones estéticos era na verdade aquilo que o atormentava, pelo não reconhecimento, pelo caminho tomado: “era o símbolo de todas as inclinações conflitantes de um homem livre [...] As ações de sua vida se assemelham ao giro de uma agulha de bússola fora de sentido que possibilitou a liberdade dos próximos que vieram.”. Ele parecia não ter escolha e rompeu com toda uma velha ordem: “Ele teve força suficiente para virar as costas para o passado, mas ao fazê-lo, de alguma forma perdeu a confiança em si mesmo, falhou em compreender a verdadeira tendência dos acontecimentos e se deixou ser totalmente desarmado pelas zombarias do público.” Segundo Bataille, ele se atrapalhou um pouco no início diante de um turbilhão de possibilidades que, uma após a outra, “dançava em sua imaginação, apenas para deixá-lo perplexo.” (1955, p.26). Como acumulando rejeições ele poderia ver um caminho?

Manet era um contraste entre uma interioridade atormentada, mas que aparentava modéstia e timidez, que era ainda mais contrastante com a arte que propusera, ele mesmo não se achava tão virulento. No prefácio do catálogo da exposição que realizou por conta própria em 1867, ele se dirigiu nos termos mais acanhados ao público que tão descaradamente o maltratou: “Monsieur Manet”, escreveu ele, “nunca teve a intenção de protestar. Pelo contrário, é contra ele, para sua grande surpresa, que o protesto foi feito. Monsieur Manet sempre reconheceu o talento genuíno onde quer que ele seja encontrado e não ousou destruir uma forma de pintura de longa data, nem criar uma nova.” (1955, p.27).

3.4 – MANET E BAUDELAIRE, AMIZADES NA MODERNIDADE

Manet sofreu pela incompreensão de seu tempo, mas, diferente de seu grande amigo Baudelaire, não odiava o mundo e a humanidade, apenas seguia em frente. Baudelaire escreveu a Manet em junho de 1865: “Não me importo nem um pouco com a raça humana”. E achando que o amigo compartilhava da mesma cumplicidade, acrescentou: “Você percebe, claro, meu caro Manet, que tudo isso é estritamente entre nós”. (BATAILLE, 1955, p.30). Em uma outra carta à sua mãe ele escreveu: “Eu gostaria de incitar toda a raça humana contra mim; na hostilidade universal, vejo uma espécie de satisfação que me consolaria em tudo o mais”.(1955, p. 30). Talvez Baudelaire achasse que esse ímpeto destrutivo fosse compartilhado por Manet, quaisquer que fossem os consolos que Baudelaire buscava, porém, Manet não podia compartilhá-los. Manet era suficientemente convencido para não desprezar o mundo como Baudelaire: “Em Manet não havia nenhuma dessas forças sombrias e eruptivas, a maldição da vida de Baudelaire, que afinal era a fonte de sua ironia fulminante”. Talvez “se Manet os possuísse, ele poderia ter se afirmado com mais força.” (1955, p.30). Em comparação a seu amigo, apesar de pedir aprovação: “ele se manteve cabeça e ombros acima da multidão de sua época, que nunca fez homenagem a nada autenticamente grande, e sustentada por sua modéstia, por sua impessoalidade, ele no final realizou mais do que Baudelaire.” (1955, p.30).

Talvez o valor à imaginação tenha sido um legado deixado por Baudelaire à Manet:

Campeão de uma arte inspirada e intensamente pessoal, com uma mente mais brilhante do que profunda, Baudelaire pouco tinha a dar a Manet além do estímulo da amizade, da consciência de um mundo interior e da promessa de riquezas secretas para o homem disposto a ir em busca deles. Era um presente precioso em si mesmo, mas sem dúvida apenas serviu para mistificar Manet. (1955, p.30).

Ao se considerar as possíveis contribuições de Baudelaire para Manet, é preciso compreender a posição de destaque de Baudelaire como campeão de uma arte autêntica e intensamente pessoal. Com uma mente brilhante, porém, limitada pela profundidade, Baudelaire ofereceu a Manet, além do estímulo da amizade, a consciência de um mundo interior e a promessa de riquezas secretas para aqueles dispostos a buscá-las. Embora esse presente em si seja precioso, ele acabou por atuar como um elemento de mistificação para Manet, em vez de proporcionar uma contribuição substancial. De maneira geral, é possível afirmar que a relação entre Baudelaire e Manet é complexa e envolve aspectos estéticos, políticos e filosóficos que precisam ser mais profundamente explorados para se compreender

a natureza de sua interação. No entanto, ele deve ter levado a sério não apenas a máxima fundamental de Baudelaire, de que a beleza é “sempre um pouco estranha”, mas também este reflexo do poeta, que ocorreu em sua crítica do Salão de 1845: “O pintor, o verdadeiro o pintor que virá, será aquele que arranca da cena contemporânea o seu lado épico e nos mostra, através do traço e da cor, como somos grandes e poéticos em nossas gravatas e botas de couro envernizado.”. Era o que Bataille também acreditava “ele valorizava a imaginação [...] acima da natureza, e isso o colocava diretamente contra a tendência de sua época” (1955. p.31).

3.5 – AVENTURA E ANGÚSTIA PESSOAL

Como dissemos anteriormente, Bataille vai caracterizar a “aventura” de Manet de “impessoal”. Foi um artista que nunca ergueu sua voz para se impor a quem quer que fosse. Sofria em silêncio:

Nessa aventura, seu único guia foi uma espécie de ‘angústia impessoal’. Não foi só a angústia do pintor, pois ela se espalhou, embora eles não o percebessem, também aos escarnecedores e injuriosos, que aguardavam as pinturas que eram tão repulsivas para eles então, mas que com o tempo encheram os bocejos vazios de suas almas vazias. Manet, de quem se alimentava a repulsa, era o oposto exato do homem possuído por uma ideia fixa, uma imagem pessoal constantemente à sua frente que ele deve renovar continuamente e variar a todo custo. As soluções que Manet testou não eram soluções apenas para ele. O que o inspirou tanto quanto qualquer coisa foi a perspectiva, para ele um ato de graça, de entrar em um novo mundo de formas que o libertariam, e com ele os outros, da escravidão, da monotonia, da falsidade das formas de arte que havia cumprido seu tempo. (1955 pp. 32-33).

A obra de Manet é marcada por uma busca profunda de uma verdade estética e interior. Embora guiado pela angústia impessoal, o artista se rebelou contra as formas artísticas estabelecidas da época e empreendeu uma jornada para explorar novos mundos formais. Ao invés de ser preso a uma imagem pessoal, Manet buscou constantemente renovar e variar sua arte. Essa busca de liberdade e renovação não foi exclusiva ao artista, mas sim uma solução para todos aqueles cansados da escravidão, monotonia e falsidade das formas artísticas ultrapassadas. Em sua obra, podemos ver a expressão dessa jornada em busca da liberdade estética e da verdade interior. Essa questão da impessoalidade é muito presente no “erotismo” de George Bataille, está fortemente ligada à ideia de “experiência interior”.

Segundo ele, o fenômeno erótico deve ser pensado como uma “interioridade”. O mundo dado passa por razões internas. O objeto é externo, mas as razões são internas, de cada indivíduo. Por isso o homem diferencia-se do animal, para quem a sexualidade é externa, dependente do objeto:

[...] Esta exposição ‘me põe em jogo pessoalmente’, é o momento de realização de toda a minha vida [...] O que escrevo agora é minha vida, é o próprio sujeito e nada diverso. Talvez eu estivesse aberto a esse mundo do fora: assim, o mundo é em mim representado pelos objetos que comumente o compõem; e que habitualmente me situam fora de mim. Mas é na medida em que esses objetos desaparecerão que eu lograrei meu intento. Pode ser ainda que nessa desapareição dos objetos, minha especificidade, minha particularidade desapareçam com eles (pois que sem ligação com objetos particulares cesso ‘de ser eu mesmo’). Mas esse sujeito universal e insignificante só é encontrado a partir do sujeito particular, que mergulha em si mesmo, na mais profunda significação (BATAILLE, 1971, p. 397, grifos nossos).

Sendo a interioridade tão presente no campo do erótico, do transgressor. Poderíamos pensar a angústia e a impessoalidade por essa perspectiva? Talvez Blanchot lendo Bataille, através da ideia do “pensamento negativo” possa nos trazer luz à questão.

Em “A afirmação e a paixão do pensamento negativo”, Maurice Blanchot exalta as obras de Georges Bataille que, segundo ele, longe de qualquer traço esquecido no tempo, “dizem o essencial”, ou são propriamente “essências”. Dentre seus livros, aponta Blanchot, se destacam *L'expérience intérieure* (1943), *Le coupable* (1944), *La part maudite* (1949) e, sobretudo, *Madame Edwarda* (1937), que Blanchot define como: “a mais bela narrativa de nosso tempo”. É patente a importância que Bataille exerce sobre Blanchot, e, portanto, esse retorno constante, quase sempre necessário, a suas obras, aos temas tão caros a Bataille e que são reconduzidos de maneira ímpar no pequeno texto em questão. A singularidade da escrita de Bataille fascinava Blanchot. Não pela mistura das palavras atraentes “misticismo, erotismo e ateísmo”, ou muito menos pela atribuição que dão a Bataille como o “homem que entrou em êxtase”, que se comportou como um irreligioso, louvou a libertinagem, que “substituiu o cristianismo pelo nietzchianismo e o nietzchianismo pelo hinduísmo”. Mas sim, pela profundidade, o extremo e a liberdade sempre tão instigantes e presentes na obra do pensador francês através dos temas do desespero, do horror, do êxtase e arrebatamento. É respeitando a força e o significado dos termos da obra de Bataille que Blanchot conduz uma leitura intacta que preserva o pensamento por meio de um recortar preciso como ponto de partida. Este

recorte aqui através da noção “experiência limite”, a “experiência interior”, ponto de gravidade máxima do pensamento de Georges Bataille.

Para Blanchot, podemos compreender a “experiência limite” como uma forma de retorno para aquele homem que decide se pôr radicalmente em questão. Em tal condição, que demanda todo o seu ser, ele representará a impossibilidade do entreter-se em qualquer “consolação” ou “verdade”: “Nem nos interesses ou resultados da ação, nem nas certezas do saber e da crença.” Desse modo, a “experiência limite” aparece como o resultado do indivíduo que se coloca diante de si, e que – em certa medida – pratica uma espécie de desprendimento e denegação de si próprio. Essa experiência é também, segundo Blanchot, um “movimento de contestação” que perpassa toda a história, mas por vezes se cerra em sistemas que, do mesmo modo, penetrando no mundo, se desdobra para um “além-mundo” no qual o homem repousa sua confiança nos termos absolutos como “Deus”, “Ser” e “Eternidade”. Contudo, o pensador francês ressalta que esse movimento, essa “paixão do pensamento negativo”, se distancia de qualquer ceticismo na medida em que não condiciona o indivíduo à impotência ou incapacidade de realização diante do mundo. Muito pelo contrário, o indivíduo dessa contestação inquietante, da “experiência limite”, vincula-se a ideia do “tudo”: Pode ser que no homem se realize plenamente a exigência de ser tudo. No fundo o homem já é tudo! Ele o é em seu projeto, ele é toda a verdade a vir desse todo do universo que só se mantém por ele, ele o é sob a forma do sábio cujo discurso compreende todas as possibilidades do discurso consumado, ele o é na perspectiva de uma sociedade liberta de suas servidões. (2007, p.185).

Não obstante, poderíamos questionar o encerramento da própria história, já que o homem é esse tudo. Porém, conforme Blanchot, isso não significa o fim da história ou dos acontecimentos de fato, ou mesmo o fim dos sofrimentos e ignorâncias futuras. Mas ao mesmo tempo é inerente a cada homem, de modo significativo e particular, a ideia de um final de sua própria história. Todos nós vivemos, em certa medida, sob uma compreensão do fim da história: “Já sentados na beira do rio, morrendo e renascendo, contentes de um contentamento que é o do universo, logo de Deus pela beatitude e pelo saber” (2007, p.185). Ou seja, a paixão do pensamento negativo possibilita esse expediente que garante ao homem um “acabamento de si próprio”. Nossas ações sempre em um presente e futuro constantes nada mais são do que a “negatividade”. Isto é, o homem negando a natureza, ou mesmo negando a si como ser natural. Ação que o torna livre, mas o escraviza a um produzir constante de si

mesmo e do mundo. Para Blanchot é extraordinário o atingir do contentamento pela decisão de um descontentamento infundável. Uma realização que se consuma a partir de um processo que vai até o limite de suas negações. Sem, no entanto, tocar o absoluto, na medida em que o homem não pode transformar em ação toda a sua negatividade. Até porque, segundo Blanchot, o homem não esgota toda a sua negatividade na ação: O homem é esse ser que não esgota sua negatividade na ação, de modo que, quando tudo está acabado, quando o “fazer” (por meio do qual o homem também se faz) se consuma, quando portanto o homem nada mais tem a fazer, é necessário que exista – como exprime Georges Bataille com a mais simples profundidade – em estado de “negatividade sem emprego”, e a experiência interior é a maneira pela qual se afirma essa negação radical que não tem mais nada a negar. (2007, p.188).

Desse modo, o homem não esgota a sua negatividade na ação, o homem não transforma em poder todo o nada que ele é; no entanto, ele nos sugere, que o homem talvez possa alcançar o absoluto igualando-se ao todo e fazendo-se a consciência do todo, contudo mais derradeiro do que o absoluto é a paixão pela negatividade, a paixão do pensamento negativo, pois ela ainda é capaz de introduzir a questão que a suspende, diante da realização do todo, de manter a outra exigência que, sob forma de contestação, dá novo impulso ao infinito. É justamente por esse viés que devemos também pensar a morte. Segundo ele, o homem possui uma capacidade de morrer que ultrapassa o mínimo necessário para tal. Desse “excesso de morte” ele nega a natureza e constrói o mundo, “torna-se produtor, auto-produtor”. Contudo, muitas vezes ele não percebe esse excesso de morte que poderia se transformar em atividade: Ele não sabe, não tem tempo; mas se chega a pressentir esses excesso do nada, esse vazio inutilizável, se descobre-se ligado ao movimento que, a cada vez que um homem morre, o faz sofrer infinitamente, se deixa-se tomar pelo infinito do fim, então tem que responder a uma outras exigência, não mais de produzir, mas de despender, não mais de triunfar, mas de fracassar, não mais de realizar obras e falar utilmente, mas de falar em vão e tornar-se ocioso, exigência cujo o limite está dado na experiência interior (2007, p.189). Para ele, o ser humano desvia-se sempre da morte, porque recusa aceitá-la, reconstruindo-a incansavelmente de maneira precária na insuficiência. Talvez aí a importância do espaço literário para Blanchot, onde as noções de negatividade e morte se abrem infinitamente. A “experiência limite” também nos coloca diante de algumas problematizações.

Segundo essa perspectiva, como pode o absoluto ainda ser superado? Desenvolvendo essa interrogação, Blanchot nos diz que a “experiência interior” possibilita um espaço de possibilidades e cria no homem um excesso, um transbordamento que deixa sempre constante que o acabamento nunca esteja inacabado. O pensador questiona de onde vem esse movimento, essas possibilidades outras, e nos aponta – por meio de Bataille, quando fala de o impossível – onde encontramos todos esses excessos e possibilidades: É preciso entender que a possibilidade não é a única dimensão de nossa existência e que talvez seja-nos dado “viver” cada acontecimento de nós mesmo numa dupla relação: uma vez como aquilo que compreendemos, agarramos, suportamos e dominamos (mesmo que com dificuldade dolorosamente), relacionando a um bem qualquer, um valor qualquer, isto é, em última instância, à unidade; outra vez como aquilo que se subtrai a todo emprego e a todo fim, mais ainda como aqui que escapa a nosso próprio poder de prová-lo, mas a prova do qual não poderíamos escapar: sim, como a impossibilidade, aquilo em que já não podemos poder, nos aguardasse atrás de tudo que vivemos, pensamos e dizemos, por menos que tenhamos estado alguma vez no fim dessa espera, sem nunca faltar aquilo que exigiu esse excedente, esse acréscimo, excedente de vazio, acréscimo de negatividade, que em nós o coração infinito da paixão do pensamento.(2007, p.190). Por esse viés, pela dupla relação de possibilidades e impossibilidades, Blanchot também evidencia a importância de que ela, a experiência-limite, não surge de uma “singularidade”, mas sim de um “movimento”. A “experiência limite” se dá muito mais pelos fluxos e movimentações através dos quais as suas singularidades exprimem um eterno questionar e contestar. E essa experiência não é propriamente a saída, pois não satisfaz, é sem valor, sem suficiência e apenas tal que libera de seu sentido o conjunto das possibilidades humanas. Nessa perspectiva, outro ponto importante para Blanchot é a proposição: “a experiência interior é a maneira pela qual se afirma a negação radical que não tem mais nada a negar”. Blanchot, esclarecendo esse enunciado lembra que a contestação não se distingue da experiência e essa afirmação, tão presente na experiência, não afirma, não revela, muito menos comunica. Segundo ele, ela é o “nada” comunicado, ou ainda o inacabado do todo capitado num sentido de plenitude. Ou seja, a afirmação a contestação e a experiência estão sempre como possibilidades ou germes inerentes ao próprio homem. o texto de Blanchot nos mostra que a “experiência interior” exige, precisamente, esse acontecimento que não pertence à possibilidade, o acontecimento da paixão pelo pensamento da negatividade onde o absoluto sob a forma da totalidade não é superado, mas essa experiência interior exige

essa superação da unidade, da totalidade. Ele – o absoluto – seria uma forma de acabamento não acabado posto que essa experiência interior abre no ser acabado um ínfimo interstício onde tudo o que é deixa-se repentinamente transbordar e depor por um acréscimo que escapa e excede ao absoluto. Excedente que lhe é totalmente estranho. Essa inquietação nos remete, na perspectiva blanchotiana, dizer que a possibilidade não é a única dimensão de nossa existência e que talvez nos seja dado “viver” cada acontecimento de nós mesmos numa dupla relação: possibilidade-impossibilidade. É nessa relação que se começa a discernir o que ele – Blanchot – chama de experiência-limite.

Pois bem, parece que através do “pensamento negativo” atormentado, ou de uma ‘impessoalidade’ que remete à interioridade Manet operar uma “subversão impessoal” da pintura porque suspende internamente os significados dados ao mundo e a todas as coisas, significados que fornecemos de fora e aos quais se adere externamente. Se a pintura se contenta em ser representação, ela adere ao significado que dá autoridade às coisas, então mantém com essas coisas uma relação de exterioridade que pelo contrário se testa a insignificância do mundo. E este julgamento pressupõe que se deixa, internamente, para renovar todos os significados usuais. Da mesma forma, pode-se dizer que, através da experiência interior do erotismo, a exterioridade dos significados é superada para que a unidade do erótico pode ser vivida: uma proibição não é respeitada nem levantada, mas transgredida. Aderir ao proibido ou removê-lo seria permanecer externo a ele, considerá-lo como um dado, enquanto, em experiência, é vivenciado internamente como solidariedade com uma transgressão.

Essa breve trajetória sobre a vida de Manet nos coloca a questão se a vida do artista pode ser vista como uma forma de subversão, como Foucault sugere no curso de 1984, pois ele, o artista, questiona as normas e padrões sociais estabelecidos através de sua criatividade e expressão artística. Ao explorar temas tabus, desafiando estéticas tradicionais e apresentando uma visão única do mundo, o artista pode funcionar como um agente de mudança social e cultural. Continuar produzindo arte que questiona e subverte a ordem estabelecida é uma prova da força da arte como uma forma de resistência e mudança.

CAPÍTULO IV – ARTE, VERDADE E SUBVERSÃO

Neste capítulo, exploraremos diversos temas relevantes para a compreensão da “estética da existência”, um conceito que, a princípio, tem a ver com a relação do sujeito com a verdade, uma verdade sobre si. Para tanto, analisaremos alguns volumes da *História da Sexualidade*, a *Hermenêutica do Sujeito*, de 1982, *Governo de Si e dos Outros*, de 1982, assim como a *Coragem da Verdade*, de 1984. O capítulo investigará os jogos de verdade e as práticas de si presentes na teoria Foucault. Em seguida, discutiremos a ideia da “estética da existência” e a concepção da “vida como uma obra de arte”. Aprofundaremos o tema, examinando a arte “como matriz atual do cinismo” e a pintura de Manet, que representa subversões estéticas que desafiam as convenções artísticas. Com o intuito de abordar as complexas questões acerca da relação entre a filosofia de Michel Foucault e a arte, com ênfase no artista Manet e sua obra subversiva, decidimos realizar uma pesquisa nos arquivos da *Biblioteca Nacional da França*, em Paris, com o objetivo de explorar e examinar documentos pertinentes a Manet.

No capítulo, também daremos atenção ao contexto brasileiro, analisando subversões estéticas nacionais e como elas se relacionam com a teoria foucaultiana. Por fim, abordaremos as características de uma dimensão estética em Foucault, destacando como seu pensamento contribui para a compreensão da estética da existência e a importância dessa perspectiva no estudo da arte e da cultura contemporâneas. Este capítulo tem como objetivo fornecer um panorama abrangente e aprofundado desses temas, enriquecendo o debate sobre a estética da existência e seu papel na sociedade atual, sobretudo na ideia de resistência, de uma ética do sujeito.

4.1 - A NOÇÃO DE ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA

Um dos principais objetivos do projeto foucaultiano era entender a relação entre o sujeito e verdade: “Meu problema sempre foi [...] o das relações entre o sujeito e a verdade:

como o sujeito entra em certo jogo de verdade.”²⁰. Entretanto, como já pontuamos brevemente em capítulos anteriores, a relação sujeito e verdade ganha contornos específicos ao longo da trajetória intelectual de Foucault, que se difere da perspectiva histórico filosófica dessa relação. Na perspectiva tradicional da filosofia, de Platão a Kant, passando por Descartes, encontramos a busca pela verdade, pelo conhecimento verdadeiro, através de um sujeito cognoscente, do sujeito puro, como condição primeira de verdade. Contudo, em Foucault há um reposicionamento filosófico e metodológico na forma de repensar o sujeito nessa relação.

Na *História da loucura* (1972), por exemplo, Foucault investiga como o sujeito louco foi inserido em um determinado jogo de verdade, definido por um determinado campo de saber:

O livro demonstra que a psiquiatria é o resultado de um processo histórico mais amplo, que pode ser balizado em períodos ou épocas, que de modo algum diz respeito à descoberta de uma natureza específica, de uma essência da loucura, mas à sua progressiva dominação e integração à ordem da razão [...] desmascara as imagens que dão à psiquiatria o mérito de ter possibilitado à loucura ser finalmente reconhecida e tratada segundo sua verdade, mostrando o caminho que a história precisou seguir para que a psiquiatria tornasse o louco doente mental. (FOUCAULT, 1982, pp.35-36).

É a ideia do louco inserido no campo de saberes, das dominações, discursos que ditam a verdade sobre a loucura. Já na sua obra *As palavras e as coisas* (1966), o filósofo procura identificar de que maneira, através dos discursos científicos, o sujeito vai se constituir como um ser falante, vivo, trabalhador: “Os homens, pelo fato de viverem, trabalharem e falarem, constroem representações sobre a vida, o trabalho e a linguagem: essas representações são justamente os objetos das ciências humanas.” (1982, p.92). Desse modo, a relação entre sujeito e a verdade está relacionado inicialmente às práticas coercitivas, aos jogos teóricos e científicos responsáveis pela constituição do sujeito. Entretanto, em seus últimos trabalhos o filósofo modifica significativamente seu foco ao analisar a interação subjetividade e verdade, a partir das relações do indivíduo consigo mesmo, das práticas de si.

No curso *L’Herméneutique du Sujet*, encontramos uma espécie de transformação ocorrida nos trabalhos de Foucault entre 1976 e 1984. Segundo F. Gros (2010, p. 458), ele é “decisivo”, e está “no cerne vivo de uma mutação de problemática”. Há uma mudança

²⁰ *Mon problème a toujours été [...] celui des rapports entre sujet e vérité : comment le sujet entre dans un certain jeu de vérité.* (1994, IV, p. 708).

particular que agora questiona a prática de si na constituição do sujeito. Nos últimos cursos o filósofo se volta às questões propriamente do sujeito por ele mesmo. Antes, tanto na “arqueologia do saber”, quanto na “genealogia do poder”, constatávamos a ideia do “sujeito passivo” diante do conhecimento e da disciplina. Segundo o filósofo:

Se for verdade, por exemplo, que a constituição do sujeito louco pode ser efetivamente considerada como a consequência de um sistema de coerção – é o sujeito passivo – [...] por outro lado, e inversamente, eu diria que, se agora me interessa de fato pela maneira com a qual o sujeito se constitui de maneira ativa, através das práticas de si, essas práticas não são, entretanto, alguma coisa que o próprio indivíduo inventa. São esquemas que ele encontra em sua cultura e que lhe são propostos, sugeridos, impostos por sua cultura, sua sociedade e seu grupo social. (FOUCAULT, 2001a, p. 1538)

Diferente de uma epistemologia na qual se estabelece uma relação sujeito conhecimento, agora, o sujeito em Foucault exige uma ação, atitude. Desse modo, a noção de sujeito reside sobre dois pontos na filosofia de Foucault, o que ele caracteriza como “*sujet active*” e “*sujet passif*”. De todo modo, não vemos nos primeiros trabalhos de Foucault o sujeito pelo sujeito, mas sim constituído nos espaços de saber e de poder, atitude que levanta questionamentos acerca desse “esquecimento” do sujeito pelo filósofo. Como aponta Deleuze:

Um novo arquivista foi nomeado na cidade [...] as pessoas rancorosas dizem que ele é o representante de uma nova tecnologia, de uma tecnocracia instrumental. Outros, que tomam a sua própria estupidez por inteligência, dizem que é um epígono de Hitler, ou, pelo menos, que ele agride os direitos dos homens (não lhe perdoam o fato de ter anunciado a morte do homem (DELEUZE, 2005, p.13).²¹

Para alguns críticos, os dois últimos volumes da *História da sexualidade* soariam como uma espécie de retratação, ou então, para outros, o tema do sujeito traria consigo a possibilidade de ultrapassar certa incoerência nas obras do filósofo. Polêmicas a parte, Foucault pensa o processo de subjetivação para além dos saberes e dos poderes. O sujeito está atrelado agora a uma experiência de si. (CARDOSO, 2005, p.344).

Mas é importante entender, antes de qualquer polêmica, que Foucault recusa uma possível “teoria do sujeito”, uma noção de sujeito a priori:

²¹ Mais adiante, Deleuze afasta toda essa ideia errônea acerca de Foucault: “hoje, novos imbecis, ou os mesmos reencarnados se admiram porque Foucault participava das lutas políticas, ele que disse a morte do homem. contra Foucault eles evocam uma consciência universal e eterna dos direitos do homem que deverá ficar ao abrigo de toda análise. Não é a primeira vez que o recurso ao eterno é a máscara de um pensamento débil demais”. (DELEUZE, 2005, p.96).

O que eu recusei foi precisamente que se fizesse previamente uma teoria do sujeito – como seria possível fazer, por exemplo, na fenomenologia ou no existencialismo –, e que, a partir desta, se colocasse a questão de saber como, por exemplo, tal forma de conhecimento era possível. (FOUCAULT, 2001a, p. 1537).

A recusa de Foucault em relação a uma teoria do sujeito é fundamentada na sua abordagem crítica e desconstrucionista da tradição filosófica. Para ele, a construção de uma teoria prévia do sujeito – seja na fenomenologia ou no existencialismo – restringe a compreensão da realidade social e política, ao mesmo tempo em que naturaliza certos conceitos e valores dominantes. Em vez disso, Foucault argumenta que é necessário considerar a historicidade e a contingência dos discursos e práticas, para entender como a subjetividade é produzida e regulada pelo poder. Nesse sentido, a recusa de Foucault quanto a uma teoria do sujeito é uma forma de questionar o próprio status do sujeito como centro de saber e ação. O filósofo está interessado na forma de como o sujeito se constitui no âmbito dos “jogos de verdade”, de práticas de poder. Foucault recusa uma teoria do sujeito justamente pelo fato de que o que está em jogo em sua filosofia é o sujeito imerso das práticas de verdade. Dessa forma, para o filósofo, o sujeito se caracteriza mais como uma “forma”, do que como uma “substância”. A sua justificativa reside, de maneira geral, de que o sujeito está imerso em diferentes tipos de relação, o sujeito se descobre e se constitui de maneira diferente, em experiências e momentos históricos diferentes: “O que me interessa é, precisamente, a constituição histórica do sujeito em jogos e verdade.” (FOUCAULT, 2001a, p. 1537). A relação sujeito, experiência e verdade é propriamente o campo fértil para as análises de Foucault.

Os dois últimos volumes da *História da Sexualidade* elevam a noção de experiência para o campo da subjetividade, da subjetivação do sujeito antigo. O projeto de Foucault é justamente fazer: “uma história da sexualidade enquanto experiência – se entendermos como experiência, a correlação, numa cultura, entre campos de saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade” (FOUCAULT, 1984, p.10). Foucault afasta-se, de certa forma, da relação entre sexualidade e repressão, pois o seu objetivo maior é fazer uma história do homem do desejo, do sujeito do desejo. Noção essa central na teoria clássica da sexualidade, e que perpassa vários séculos em diversas formas e variações. Desse modo, o filósofo se propõe fazer um trabalho “histórico e crítico”, “uma genealogia” a propósito desse sujeito do desejo.

Não me refiro a fazer uma das concepções sucessivas do desejo, da concupiscência ou da libido, mas analisar as práticas pelas quais os indivíduos foram levados a prestar atenção a eles próprios, a se decifrar, a si reconhecer e se confessar como sujeitos de desejo, estabelecendo de si para consigo certa relação que lhes permite descobrir, no desejo a verdade de seu ser, seja ele natural ou decaído. (1984, p.11).

Partindo sempre do objetivo de entender o sujeito moderno, e no caso, e sua forma de experiência enquanto um sujeito de sexualidade, o filósofo mostra ser imprescindível entender como o homem foi levado a se reconhecer como sujeito do desejo ao longo dos séculos. O interessante no “último Foucault” é exatamente a mudança que ocorre em todo o seu projeto, uma espécie de modificação para uma “hermenêutica do si” na Antiguidade, que, entretanto, continua coerente com o seu projeto maior de fazer uma história da verdade:

Uma história que não seria aquela do que poderia haver de verdadeiro nos conhecimentos, mas uma análise dos “jogos de verdade”, dos jogos entre o verdadeiro e o falso, através dos quais o ser se constitui historicamente como experiência, isto é, como podendo e devendo ser pensado. (1984, p.12).

O indivíduo se constitui ao longo da história através das experiências, das relações com os saberes, as normatividades, as subjetividades, no campo dos “jogos de verdade”. Segundo ele:

Através de quais jogos de verdade o homem se dá seu ser próprio a pensar quando se percebe como louco, quando se olha como doente, quando reflete sobre si como ser vivo, ser falante, ser trabalhador, quando ele se julga e se pune como criminoso? Através de quais jogos o ser se reconhece como homem de desejo? (1984, p.12)

É a partir dos seus cursos no *Collège de France* que o filósofo considerará os “jogos de verdade” a partir das práticas de si. Ou melhor, a base das pesquisas de Foucault sobre a relação entre o sujeito e a verdade será agora permeada pela noção do cuidado de si. Este termo traduz a noção grega de *epiméleia heautoû*, que no curso de 1982 o filósofo estabelece três formas fundamentais, dentre várias, de interpretá-la, a saber: *Le souci de soi-même* (o cuidado de si mesmo), *s’occuper de soi-même* (ocupar-se consigo mesmo), *préoccuper de soi-même* (preocupar-se consigo mesmo), (2010, p.10). As mesmas formas estabelecidas em *Histoire de la Sexualité: le souci de soi*, de 1984.

Na *L’ Herméneutique du Sujet*, o filósofo elucida que a *epiméleia heautoû* é primeiramente um tipo de atitude: “para consigo, para com os outros, para com o mundo” (2001c, p.12), ou mesmo certa forma de atenção: “o cuidado de si é certa maneira de se está

atento para o que se pensa e ao que se passa no pensamento”. Assim como também, se constitui em ações: “ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos” (2001c, p.12). Essas formas gerais de interpretar o cuidado de si representam as características fundamentais que constituem basicamente essa noção que sofrerá diferentes desdobramentos interpretativos ao longo da história.

Para Foucault, o cuidado de si é uma formulação filosófica significativa da Antiguidade que aparece nitidamente no século V a.C. e perpassa toda a filosofia grega, helênica e romana. Ela possibilita um estudo que atravessa toda a evolução milenar (século V a.C. – século V d.C.). Ou seja, de uma atitude filosófica inicial na filosofia antiga ao ascetismo cristão. É o fio condutor ideal para história do sujeito, para a história da subjetividade:

Com a noção de *epiméleia heautoû*, temos todo um *corpus* definindo uma maneira de ser, uma atitude, formas de reflexão, práticas que constituem uma espécie de fenômeno extremamente importante, não somente na história das representações, nem somente na história das noções e das teorias, mas na própria história da subjetividade ou, se quisermos, na história das práticas da subjetividade. (2001c, p.13).

A primeira análise de Foucault sobre essa noção é feita no campo histórico-arqueológico. Segundo ele, ainda no curso de 1982, o preceito do “conhece-te a ti mesmo” ganhou ao longo da história um sentido totalmente diferente do original. Essa noção não significava originalmente um conhecer propriamente a si ou tinha uma conotação moral. Foucault cita a interpretação de W. H. Roscher, 1901, no artigo *philologus* ²², no qual o autor afirma, através de suas pesquisas, que os preceitos délficos representavam na verdade as regras que deveriam ser seguidas para quem fosse consultar o oráculo. Para Roscher, segundo Foucault, o “conhece-te a ti mesmo” significaria na verdade:

No momento em que vem colocar questões ao oráculo, examine bem em ti mesmo as questões que tens a colocar. Que queres colocar; e, posto que deves reduzir ao máximo o número delas e não colocar em demasiado, cuida de ver em ti mesmo o que tens precisão de saber. ²³

Ou seja, Foucault sustenta que o preceito délfico do conhece-te a ti mesmo não tinha

²² Foucault cita o texto *philologus* de W. H. Rosche 1901, pp. 81-101.

²³ O filósofo utiliza o texto *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris. 1954.

o sentido filosófico que habitualmente ganhou no contexto filosófico, ou seja, um exame de si, num sentido de transformação. Foucault cita também J. DeFradas que sustenta, na mesma linha de Rocher, que o conhece-te a ti mesmo na verdade era no sentido de alertar para quem fosse consultar a divindade para que tomasse cuidado e lembrar de que era um mortal diante dos deuses: “seria o princípio segundo o qual, é preciso continuamente lembrar-se de que, afinal, é-se somente um mortal e não um deus, devendo-se, pois, não contar demais com sua própria força nem afrontar-se com as potências que são as da divindade” (2001c, p.12).

Conforme Foucault, esse conceito delfico aparece na filosofia através da figura de Sócrates, em especial no diálogo *Alcibíades* de Platão. Foucault afirma que quando surge o tema do “conhece-te a ti mesmo” na filosofia, ele está acoplado e subordinado ao tema do cuidado de si. Essa relação entre as duas noções podemos ver inicialmente na *Apologia de Sócrates*.

Sócrates é uma figura rodeada de mistérios e, ao mesmo tempo, de personalidade fascinante. É retratado na História da Filosofia como o parteiro de ideias, função concedida pelos deuses. O preceito delfico do conhecer a si mesmo está presente de maneira intensa na figura desse filósofo. Ele colocava os seus interlocutores a refletirem sobre si mesmos, os obrigavam a tomarem cuidado consigo mesmos. Foucault, na primeira aula do curso *L'Herméneutique du sujet*, de 1982, faz uma breve análise das possíveis relações entre conhecer a si e o cuidar de si na *Apologia de Sócrates*, delimitando alguns trechos do referido diálogo.

Sócrates é acusado de corromper a juventude e de tentar introduzir novas divindades na cidade. Ao longo do julgamento o filósofo é indagado diversas vezes por seus acusadores, em uma delas responde da seguinte maneira:

Atenienses, eu vos sou reconhecido e vos quero bem, mas obedecerei antes ao deus que a vós; enquanto tiver alento e puder fazê-lo, jamais deixarei de filosofar, de vos dirigir exortações, de ministrar ensinamentos em toda ocasião àquele de vós que eu deparar, dizendo-lhe o que costumo: 'Meu caro, tu, um ateniense, da cidade mais importante e mais reputada por sua cultura e poderio, não te pejas de cuidares de adquirir o máximo de riquezas, fama e honrarias, e de não te importares nem cogitares da razão, da verdade e de melhorar quanto mais a tua alma?' E se algum de vós redarguir que se importa, não me irei embora deixando-o, mas o hei de interrogar, examinar e confundir e, se me parecer que afirma ter- adquirido a virtude e não a adquiriu, hei de repreendê-lo por estimar menos o que vale mais e mais o que vale menos. É o que hei de fazer a quem eu encontrar, moço ou velho, forasteiro ou cidadão, principalmente aos cidadãos, porque me estais mais próximos no

sangue. (PLATÃO, 1997, p. 47).

É essa propriamente a tarefa de Sócrates, que lhe foi conferida pelo oráculo de Delfos, pelo deus Apolo, fazer com que os outros conheçam a si mesmos, tenham a consciência da sua não sabedoria e que cuidem de si mesmos. Conforme Hadot:

Sócrates leva seus interlocutores a examinarem-se, a tomarem consciência de si mesmos. Como um tábua fustiga seus interlocutores com questões que o põem em questão, que os obriga a prestar atenção a si mesmos, a tomar cuidado consigo mesmos [...] opera-se nele uma tomada de consciência de si, ele se põe a si mesmo em questão”. (2004, p.55).

Um segundo trecho diz respeito a grande perda que Atenas sofrerá com a morte de Sócrates, visto que não terá alguém para interpelar os cidadãos a ocuparem-se consigo mesmos.

Ficai certos de uma coisa: se me condenardes por ser eu como digo, causareis a vós próprios maior dano que a mim. [...] Se me matardes, não vos será fácil achar outro igual, outro que — embora seja engraçado dizê-lo — por ordem divina se afeire inteiramente à cidade, como a um cavalo grande e de raça, mas um tanto lerdo por causa do tamanho e precisado de um tábua que o espevite; parece-me que o deus me impôs à cidade com essa incumbência de me assentar perto, em toda parte, para não cessar de vos despertar, persuadir e repreender um por um.(PLATÃO, 1987, p. 49)

Nesse trecho, Foucault destaca a noção do “despertar” como uma característica do cuidar de si, como um primeiro elemento que possibilita o despertar do indivíduo: “Situa-se exatamente no momento em que os olhos se abrem, em que se sai do sono e se alcança a luz primeira” (2001c. p.10). Desse modo, o cuidado de si é um princípio de “movimento” e “agitação”, indispensável para os homens. Essa ideia é reforçada num terceiro trecho do diálogo quanto à sentença de morte pedida por Meleto a Sócrates.

Ora, o homem propõe a sentença de morte. Bem; e eu que pena vos hei de propor em troca, Atenienses? [...] Eu que me entreguei à procura de cada um de vós em particular, a fim de proporcionar-lhe o que declaro o maior dos benefícios, tentando persuadir cada um de vós a cuidar menos do que é seu que de si próprio para vir a ser quanto melhor e mais sensato, menos dos interesses do povo que do próprio povo, adotado o mesmo princípio nos demais cuidados? (PLATÃO, 1987, p. 53)

Foucault sustenta que a noção do cuidado de si (*epiméleia heautoû*) é propriamente o que fundamenta o preceito do conhece-te a ti mesmo (*gnôthi seautón*). Muitas vezes Sócrates é conhecido como o filósofo do conhece-te a ti mesmo. Entretanto, Sócrates, antes de qualquer coisa é o filósofo do cuidado de si. Nos textos tardios no estoicismo, no cinismo

Sócrates é conhecido como aquele que interpela os jovens e que diz: “é preciso que cuides de voz mesmos”.

Segundo o filósofo, o cuidar de si como princípio fundador do conhecer a si está presente em toda cultura grega, helênica e romana como noção privilegiada quando se fala de constituição ética e moral do sujeito. Conforme Foucault, essa noção é importante, além de Platão, para os epicuristas, para os cínicos, e, sobretudo para o estoicismo.

Umas das grandes questões que pairam sobre o pensamento de Foucault é entender os motivos que levaram a se desconsiderar a noção do “cuidado de si” no pensamento filosófico:

Porque, a despeito de tudo, a noção de *epiméleia heautou* (cuidado de si) foi desconsiderada no modo como o pensamento, à filosofia ocidental, refez a sua própria história? O que ocorreu para que se tenha privilegiado tão fortemente, para que se tenha dado tanto valor e tanta intensidade ao “conhece-te a ti mesmo” e se tenha deixado de lado, na penumbra ao mesmo, essa noção de cuidado de si? (2001c, p.13).

Inicialmente, umas das possibilidades que justifica o afastamento do “cuidado de si” do pensamento filosófico seria o sentido negativo que ao longo dos séculos a noção adquiriu. Para Foucault, houve uma espécie de desgaste com o surgimento de diferentes expressões e atitudes com relação ao cuidado de si que muitas vezes a leva para um sentido de individualismo. “soam aos nossos ouvidos como uma expressão um pouco melancólica e triste de uma volta do indivíduo sobre si, incapaz de sustentar, perante seus olhos, entre suas mãos, por ele próprio, uma moral coletiva.” (2001c, p.13). Porém, o cuidado de si, desde Sócrates até Gregório de Nissa, tem um sentido positivo, e não negativo. Longe de um egoísmo, o cuidado de si representa inicialmente na antiguidade uma moral rigorosa.

Entretanto, o problema essencial apontado por Foucault está relacionado à história da verdade ligada ao “momento cartesiano”:

A razão mais séria, parece-me, pelo qual esse conceito do cuidado de si foi esquecido, a razão pela qual o lugar ocupado pôe esse princípio durante quase um milênio na cultura antiga foi sendo apagado, pois bem, eu o chamaria – com uma expressão que reconheço ser ruim, aparecendo aqui a título puramente convencional – de “momento cartesiano”. (FOUCAULT, 2001c, p. 13).

Para Foucault, Descartes reconduziu o “conhece-te e ti mesmo” como pano de fundo privilegiado da filosofia, e desqualificou o “cuidado de si”. Nas *Meditações*, vemos que a filosofia cartesiana se refere ao conhecimento de si como forma de consciência. A existência do sujeito em Descartes está relacionada ao conhecimento de si como única via de acesso à

evidência da existência do sujeito. Desse modo, o “conhece-te a ti mesmo” torna-se, através da filosofia de Descartes, a única possibilidade de acesso à verdade. Descartes estabelece uma forma de procedimento que é aceito no século XVII e reproduzido por diversas filosofias. Além disso, segundo Foucault, o procedimento cartesiano excluiu o cuidado de si do campo filosófico moderno. O problema reside exatamente na forma de pensar o sujeito e seu acesso à verdade. Há uma substituição da ascese pela evidência como acesso a essa verdade em Descartes.

Segundo P. Hadot, essa ruptura, ou esquecimento do cuidado de si, não se daria propriamente com a filosofia de Descartes, mas sim na Idade Média, quando a filosofia ficou a serviço da teologia, onde o cuidado de si, os “exercícios espirituais”, começaram a fazer parte de uma vida cristã em oposição a uma vida filosófica. Entretanto, segundo ele, a espiritualidade antiga está presente na filosofia de Descartes:

Descartes escreveu as meditações: a palavra é muito importante. E, a propósito das meditações, ele aconselha seus leitores a empregar por alguns meses, ou ao menos, por algumas semanas para meditar, a primeira e a segunda, nas quais fala da dúvida universal, depois da natureza do espírito. Isso mostra bem que, para Descartes, também a evidência só pode ser percebida graças a um exercício espiritual. (2002, p.280).

Foucault não descarta que as *Meditações* podem ser elevadas no sentido de “meditação”, que são as práticas de si. Entretanto, segundo o filósofo, Descartes fez uma ruptura muito significativa na relação sujeito e a verdade. Posto que a filosofia grega sustentava que o sujeito só poderia ter acesso a verdade através de um certo trabalho que tornaria suscetível o sujeito ter acesso a ela. Como no estoicismo, através de exercícios ascéticos, onde os gregos asseguram a sua "autonomia" e "independência". Ou seja, no início da filosofia o acesso à verdade necessitava de uma ascese, de uma purificação. Descartes rompe com isso ao decretar que o sujeito tem acesso a verdade quando pode ver o que é evidente. Segundo Foucault:

A evidência é substituída pela ascese na relação no ponto em que a relação com o si se entrecruza com a relação com os outros e com o mundo. A relação com o si não necessita ser mais ascética, para ingressar na relação com a verdade. Basta que a relação com o si nos revele a verdade óbvia do que vemos para que possamos apreender definitivamente aquela verdade. (1995, p.277).

Essas oposições e sobreposições na história da noção do cuidado de si, na história da filosofia, levam a questionamentos significativos, sobretudo sobre com relação às ideias de sujeito e verdade na filosofia. Segundo F. Gros, as últimas pesquisas de Foucault colocam claramente em oposição a filosofia Antiga e Moderna através das noções do cuidado de si e conhecimento de si.

Foucault abandona agora o tema da sexualidade como referência básica privilegiada e se interessa mais pelos processos de subjetivação, considerados em e por eles mesmos. A oposição entre a Antiguidade e a Idade Moderna é então cunhada de modo diferente, mediante duas alternativas conceituais, entre filosofia e espiritualidade, entre cuidado de si e conhecimento de si. (GROS, 2010, p.471).

Para S. T. Muchail, a oposição entre essas duas noções fundamenta outras que são correlatas. Podemos pensar em duas formas de “reflexividade”, que por sua vez se relacionam a duas formas de acesso a verdade, assim como também a duas formas opostas de sujeito. Ou seja, como dito antes, o cuidado de si corresponde a uma reflexividade filosófica segundo a qual o acesso a verdade é alcança através de “práticas” e “atos”, responsáveis por transformar o ser do sujeito. Já no conhecimento de si, a acesso a verdade é privilégio do sujeito devido a sua própria estrutura, por ser um sujeito cognoscente. (2011, p.15). Foucault se distancia da filosofia de Descartes, da relação conhecimento e verdade, em busca de uma verdade produzida pela história, em busca dos regimes de verdades, os discursos, os mecanismos e as técnicas para obtenção da verdade. As concepções de Foucault estão vinculadas a uma verdade qualificada como *etopoética*: “Uma verdade que pode antes ser lida na trama dos atos realizados e das posturas corporais, do que decifrada nos segredos das consciências ou elaborada no gabinete dos filósofos profissionais” (FOUCAULT, 2010, p.478). Desse modo, o sujeito do cuidado de si constitui-se num âmbito de verdade diferente do sujeito do conhecimento verdadeiro, ou seja, não uma busca pela verdade sobre o mundo e sobre si mesmo, mas de assimilar discursos verdadeiros como auxílio sobre si mesmo e sobre o mundo.

É relevante destacar, conforme apontado por S. T. Muchail, que as noções de cuidado de si e conhecimento de si possuem suas raízes nos paradoxos do platonismo, que através dessas duplas vias proporcionou um espaço filosófico tanto para a “espiritualidade” quanto para o “saber representativo”. Como destaca F. P. Adorno, essas duas bifurcações nos levam a duas trajetórias diferentes: “A filosofia segue dois caminhos depois de Platão, o de uma

estilização da existência e o do exame do sujeito do conhecimento, corresponde, entre outros a duas maneiras de definir o eu.”²⁴

O cuidado de si é muito importante, do ponto de vista filosófico, por colocar em questão toda uma tradição filosófica, todo um modo de pensar a filosofia, assim como também uma nova possibilidade de pensar o sujeito ético através de uma estética da existência, da vida como obra de arte.

Para Foucault, a ideia de *bios* (vida) como matéria de uma “arte” era algo realmente muito interessante. A ideia de pensar a ética através de formas e estruturas de existência, para além de uma relação jurídica, autoritária e disciplinar, fascinava o filósofo. Entretanto, segundo ele, a ideia de arte hoje está muito ligada à concepção de estética dos objetos, sendo que, pelo contrário, deveria se relacionar também com a ideia de vida, de fazer da vida uma obra de arte:

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feita por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Porque deveria a lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida? (1995, p. 261).

É uma reflexão relevante questionar a forma como a arte é compreendida em nossa sociedade, onde ela tende a ser associada exclusivamente a objetos e não à vida e aos indivíduos. A ideia de que a arte é feita por artistas especializados e profissionais reforça essa concepção limitada. No entanto, é importante questionar se não seria possível conceber a vida de cada pessoa como uma obra de arte. Por que objetos como lâmpadas e casas são considerados arte, mas não a própria vida? Esta é uma questão que merece ser considerada e explorada, pois pode trazer uma nova perspectiva sobre a natureza e o significado da arte. A vida como obra de arte, como estética da existência, coloca em evidência novas possibilidades de pensar a ética. Desse modo, a ética grega acaba se tornando o cenário privilegiado para os questionamentos e reflexões acerca dessa noção na atualidade: “A ética grega está centrada num problema de escolha pessoal, de estética da existência” (*id.*, p.260) Existe toda uma configuração na atualidade que faz com que Foucault se reporte à antiguidade e suas questões de ética: “Se me interessei pela antiguidade foi porque, por toda uma série de razões, a ideia

²⁴ *La philosophie qui suit deux chemins depuis Platon, celui d'une stylisation de l'existence et celui de l'examen du sujet de connaissance correspondant, entre autres, à deux façons de définir le soi.* (Cf. F.P.Adorno, 1996, p.121).

de uma moral como obediência a um código de regras está desaparecendo, já desapareceu. E a esta ausência de moral corresponde uma busca que é aquela de uma estética da existência” (p.290).

Para Foucault, a preocupação geral dos gregos iria muito além do cuidado de si e suas técnicas, o objetivo maior a ser alcançado era o de dar forma ao viver, eles almejavam uma “*techne* da vida”, a “*techne tou biou*”. A moral grega era condicionada pelo cuidado de si, que é uma forma, uma maneira de conduzir a vida, uma das bases imprescindíveis de uma arte da existência, de uma arte de viver. O filósofo munido das noções da tecnologia de si na Antiguidade, que visavam uma vida bela, coloca em questionamento o sujeito ético na atualidade, no âmbito social e político.

Porém, apesar de todo entusiasmo e novidade, a noção de “estética da existência” em Foucault é muitas vezes rodeada de generalizações e interpretações controversas. Segundo destaca F. Gros:

Vez ou outra ouvimos que, diante da ruína dos valores, Foucault, recorrendo aos gregos, teria cedido à tentação narcísica. Teria proposto como ética compensatória uma “estética da existência”, indicando a cada qual o caminho de um desenvolvimento pessoal através de uma estilização do eu, como se a suspensão de um pensamento, estagnado no estágio estético, com todos os seus avatares narcísicos, pudesse compensar a perda de sentido.²⁵

Essa forma de abordagem e crítica acerca desse ponto do pensamento de Foucault são errôneas e totalmente contrárias à efetividade de seus estudos, principalmente ao seu curso de 1982. Ainda segundo F. Gros, Foucault não é Baudelaire e nem Bataille.²⁶ O filósofo não se refere em seus últimos trabalhos a um “dandismo da singularidade” ou, muito menos, a um “lirismo da transgressão” (2001c, p.511). O tema do “cuidado de si” na antiguidade, desenvolvido na cultura helênica e romana, é repleto de peculiaridades complexas e interessantes.

²⁵ On entend dire ici et là que, confronté à l’effondrement des valeurs, Foucault, en en appelant aux Grecs, aurait cédé à la tentation narcissique. Qu’il aurait proposé comme éthique de rechange une “esthétique de l’existence”, indiquant à chacun la voie d’un épanouissement personnel au travers d’une stylisation du soi, comme si l’arrêt d’une pensée, figée au “stade esthétique” avec tous ses avatars narcissiques, pouvait donner le change à la perte du sens. (F. GROS in: *L’Herméneutique du Sujet*, 2001, p. 511).

²⁶ É importante ressaltar que o “dândi” não se guia por exercício no sentido helênico e romano, no sentido da noção do cuidado de si, assim como também, por mais que a “noção do si” possibilite uma realização ética, o seu hermetismo acaba interferindo da possibilidade de um exercício estético.

A noção da “estética da existência” se decompõe em duas partes, claramente: “estética” e “existência”. Em Foucault, essa noção está associada à singularidade do indivíduo. Leva em consideração uma transformação sobre si através de um cuidado, através de uma ascese, de exercícios ascéticos, que segundo o filósofo são: “exercícios de si sobre si mesmo através dos quais se procura se elaborar, se transformar e atingir certo modo de ser.” (2006, p.265). O indivíduo se reportando para si mesmo, através de exercícios ascéticos, estabelece as bases para a condução de sua vida, fazendo dela uma obra de arte.

A palavra “arte” deriva do latim *ars*, *artis*, e corresponde a palavra grega *tekne*. Segundo B. Nunes:

É *arte* no sentido lato: meio de fazer, de produzir. Nessa acepção, artísticos são todos aqueles processos que, mediante o emprego de meios adequados, permitem-nos fazer bem uma determinada coisa. Sob o aspecto dos atos que tais processos implicam, e que têm por fim um resultado a alcançar, *arte* é a própria disposição prévia que habilita o sujeito a agir de maneira pertinente, orientado pelo conhecimento antecipado daquilo que quer fazer ou produzir (1999, p.11).

Dentro dessa noção de arte cabem as “artes manuais”, no sentido de produção, de fabricação de objetos, e as “artes imitativas”, que corresponde à pintura, a escultura e a música. É a essa última categoria de arte que Aristóteles designou também de *póieses*, no sentido de uma criação propriamente original.²⁷ Ainda segundo B. Nunes, a *póieses*:

É produção, fabricação, criação. Há, nessa palavra, uma densidade metafísica e cosmológica que precisamos ter em vista. Significa um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser. Criação não é, porém, no sentido hebraico de fazer algo do nada, mas na acepção grega de gerar e produzir dando forma à matéria bruta preexistente, ainda indeterminada, em estado de mera potência. (1999, p.11).

Quando Foucault fala de “estética da existência”, a noção de “estética”, nos reporta tanto para a noção de *tekne*, quanto para a noção de *póieses*. Entretanto, a arte tomada como “técnica de vida”, no sentido de retomado da cultura antiga, na qual o filósofo levanta possibilidades sobre um sujeito ético, ou seja, como perspectiva de projetar a ideia de estilo de vida como questionamento para atualidade, essa “estética” pode ser interpretada não como uma *tekne*, que na antiguidade representa um conjunto de técnicas, de artes manuais, mas sim

²⁷ Cf. Aristóteles 1447 a.

como *póieses*, como criação, muito mais ligada à noção de singularidade e originalidade. Na Grécia há artes da existência no sentido de criação, separadas da pura técnica. Ainda como B. Nunes nos diz: “A Arte, enquanto processo produtivo, formador, que pressupõe aquilo que ordinariamente chamamos *técnica*, e enquanto atividade prática, que encontra na criação de uma obra o seu termo final, é *póiesis*.” (1999, p.11) Desse modo, é no sentido de uma criação, de uma invenção do indivíduo que Foucault fala de uma “estética da existência”.

Uma “estética da existência” depende de todo um conjunto de elementos do âmbito do cuidar de si, ou seja, todo um conjunto de práticas que proporcionam uma transformação, uma modificação, que levem para uma singularidade na maneira de viver, a um estilo de vida. Foucault cita como exemplo a ascese (*áskesis*), como elemento privilegiado dessa conversão para si:

Qual o tipo de ação, o tipo de atividade, o modo e prática de si sobre si, que implica a conversão a si? Em outras palavras: qual a prática operatória que, fora do conhecimento, é aplicada pela conversão a si? Creio ser isso, de modo geral, que chamamos de *áskesis* (ascese, enquanto exercício de si sobre si). (2001c, p. 301).

No curso de 1982, Foucault cita a passagem de um texto que se chama *Peri askeseos* (ascese, exercício) do estoico Musionus Rufos. Esse, no referido texto, faz uma analogia entre a aquisição da virtude com o conhecimento da medicina e da música. Entretanto, de maneira geral, para ele, a aquisição da virtude dependia unicamente de duas coisas: O saber teórico (*epistémē theoretikē*) e o saber prático (*epistémē praktikē*). Esse saber prático, por sua vez, depende de um treinamento (*gymnázesthai*) “fazer ginástica”, mais no sentido de zelo e esforço. É desse modo, através dos exercícios e dos treinamentos, que se alcança o conhecimento prático e, conseqüentemente, o conhecimento teórico.

Segundo Foucault, a ideia de que a virtude se adquire através de uma *áskesis* é encontrada em Pitágoras, em Platão, em Isócrates, assim como também, nos cínicos, no caso, voltada muita mais para uma atividade prática.²⁸ A *áskesis* se constitui basicamente como uma “arte de si mesmo”, uma “prática de si”. Foucault se interessa pela questão da *áskesis* mais para mostrar sua amplitude na Antiguidade:

²⁸ Para a ideia de *askésis* em Pitágoras o filósofo indica J.P. Vernant *Le Fleuve ‘amelês et la meletê thanatou*; quanto em Platão cf. *Protágoras* e o Livro VII da *República*; quando aos cínicos, cf. parágrafos 23,70-71 do livro VI de *Vies e doctrines des philosophes illustres*. (Cf 2001, p. 313).

Mas, repito a fim de evitar qualquer equívoco, de modo algum pretendo que essa prática de si, que procuro situar na época de que lhes falo, se tenha formado naquele momento. Nem mesmo pretendo que naquele momento ela tenha constituído uma novidade radical. Quero apenas dizer que naquela época, em seu termo, ou melhor, após uma longa história (pois o termo ainda não se deu), chega-se nos séculos I-II a uma cultura de si, a uma prática de si, cujas dimensões são consideráveis, cujas formas são muito ricas e cuja amplitude [...] permite sem dúvida uma análise mais detalha do que se nos reportamos a uma análise anterior. (2001c, p. 302).

As noções de “prática de si”, de “exercícios sobre si mesmo”, remetem à ideia de obediência à códigos e regras. Contudo, Foucault ressalta o contrário, segundo ele:

O que caracteriza a *askésis* no mundo grego, helenístico e romano, quaisquer que sejam, aliás, os efeitos de austeridade, de renúncia, de interdição, de prescrição detalhada e austera que essa *askésis* possa induzir: ela não é e jamais será fundamentalmente o efeito de uma obediência a lei. (2010, p. 283).

A grande questão nesse ponto é o fato de que a *askésis* é uma forma de se ter acesso à verdade, muito mais do que à ideia de se seguir leis e códigos morais. Para o filósofo, onde nós entendemos: “sujeição do sujeito à ordem da lei”, os gregos e romanos entendem: “constituição do sujeito como fim último para si mesmo, através e pelo exercício da verdade”. Desse modo, a *askésis* deve ser pensada no sentido e contexto da antiguidade de uma “espiritualidade do saber” uma “prática e exercício da verdade”. (2010, p.284).

Outra questão que Foucault coloca em relação a noção de *askesis* é o fato de que, de maneira geral, se atrela a está noção a ideia de renúncia. Contudo, para Foucault, essa noção para os antigos tinha um sentido totalmente diferente. A *askesis* não tinha como alvo a renúncia, mas sim certa relação consigo mesmo:

tratava-se de chegar a uma certa relação consigo mesmo que fosse plena, acabada, auto-suficiente, e suscetível de produzir a transformação de si que consiste na felicidade que se tem consigo mesmo [...] portando o objetivo da ascese na antiguidade é realmente a constituição de uma relação plena, acabada e completa de si para consigo (2010, p.284).

É através de uma relação consigo mesmo, visando uma ação, uma ascese, modificações e transformações do próprio indivíduo, que se constitui propriamente, na antiguidade, uma vida bela, uma vida como obra de arte, uma estética da existência.

Foucault traz uma nova proposta para se pensar a constituição do sujeito, a ética e a política, através da noção do cuidado de si, que inicialmente coloca em questão a própria

filosofia, a ideia de conhecimento, sujeito e verdade, afrontando toda uma tradição filosófica. Essa noção se torna o elemento chave para questionarmos o sujeito e sua relação consigo mesmo e com os outros, é notadamente uma forma de atitude para consigo e para com o mundo, é uma relação ética que transborda para o campo das práticas sociais, para as práticas políticas.

4.2 – O ARTISTA: VIDAS AUTÊNTICAS, VIDAS CÍNICAS

Em um pequeno livro intitulado *Michel Foucault*, da coleção *Que sais-je?* Frédéric Gros (2004) afirma que a arte é "a matriz atual do cinismo"²⁹. De fato, nos últimos trabalhos de Foucault, em especial a *Le courage de la vérité*, o filósofo retoma a importância que a arte tinha outrora em suas produções, porém agora como lugar de emergência da verdade, de “vida verdadeira”. Ora, dessa forma, como podemos conceber a arte como verdade, como forma de verdade escandalosa, capaz de desnudar, desmascarar, ou ainda, levar ao elementar da existência?

Segundo Foucault, o cínico aparece como figura anedótica na filosofia, ou mesmo execrável, como lembra Onfray (1990) parafraseando Teofrasto: “é um homem que amaldiçoa e tem a reputação deplorável. Ele está sujo, bebe, e nunca está alimentado.” (1990, p.31). Claro, essa é a imagem vulgar do cínico da antiguidade que não representa de fato o cinismo como escola filosófica, mas que se reproduz e Foucault elenca algumas razões para isso: desqualificação considerável do cinismo diante da filosofia instituída e institucionalizada na antiguidade; o fato das filosofias antigas terem transmitido mais o pensamento ligado às doutrinas platônicas e aristotélicas; e também a escassez de textos cínicos, que poderiam melhorar a perspectiva sobre essa corrente filosófica. Porém, o filósofo cria a hipótese de que o cinismo conseguiu se transmitir ao longo da história por meio das atitudes, maneiras de ser. Sendo assim, segundo ele, é possível considerar um modo de vida cínica ainda hoje (2009, p.163). Ora, é justamente partir dessa hipótese que podemos pensar a arte como lugar de verdade cínica na modernidade.

²⁹ Cf. Frédéric Gros, *Que sais-je?*, 2004.

Para o filósofo, entretanto, pensar a relação entre cinismo antigo e moderno não é tarefa fácil, mas que podemos encontrar algumas referências, como por exemplo o texto de Tillich, *Der Mut zum Sein* (a coragem de ser, ou a coragem em relação ao ser), de 1960, no qual o pesquisador distingui os termos *Kynismus* e *Zynismus*, em que o primeiro representa o cinismo antigo e a sua crítica a própria realidade, e o segundo que representa o cinismo contemporâneo, que diz respeito a coragem de ser o seu próprio criador. Outro texto seria *Parmenides und Jona*, escrito por Heinrich, em 1966, que retoma esta distinção, porém de maneira mais esclarecedora³⁰. Segundo este autor, o *Kynismus* seria uma resposta à destruição da cidade, da comunidade política. Uma forma de afirmar a si mesmo, de indexação à animalidade diante da impossibilidade da vida de outrora. Já o *Zynismus* contemporâneo também seria uma afirmação de si, porém sem a indexação à animalidade, mas que se efetivaria “em relação ao absurdo e à ausência universal de significação.” (2009, p.164). Pois bem, segundo o filósofo, são nas transformações e reverberações do cinismo ao longo dos tempos, passando pela cultura cristã e pelas práticas políticas através da “militância” e de um “estilo de existência”³¹, que a arte se vincula à cultura europeia através do modo de vida como escândalo da verdade. (2009, p. 164). Evidenciando assim, a importância dos temas da “vida artista”, “vida verdadeira”, como basilares para entendermos a relação entre arte e cinismo.

Para o filósofo, é na arte moderna que de fato a questão do cinismo torna-se “singularmente importante”. É o veículo do “modo de ser cínico”, na medida em que relaciona “estilo de vida” e “manifestação da verdade”. (2009, p.172). Nessa perspectiva, o filósofo sugere que podemos falar de uma “vida artista” já entre os séculos XVIII e XIX da cultura europeia, por meio da singularidade da vida do artista, que não se reduz “às dimensões e às normas ordinárias.” (2009, p.172.). O filósofo cita, como exemplo, Georgio Vasari, por meio da obra *Vida dos Pintores* ³², na qual o artista rememora, de forma densa, a vida e obra dos pintores europeus da renascença.

Jacob Burckhardt, no seu livro *A cultura do renascimento na Itália* ³³, destaca, de modo significativo, que o homem se torna, no renascimento italiano, em ruptura com a idade média, um indivíduo, reconhecendo a si:

³⁰ Foucault cita também outros textos sobre a relação entre cinismo antigo e moderno. Cf. 2009, p. 165.

³¹ Quanto as outras formas e espaços de cinismo na modernidade Cf. 2009, pp. 166-174.

³² Foucault se refere a obra *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, de Giorgio Vasari.

³³ Cf. Jacob Burckhardt, 2009.

Na idade média, ambas as faces da consciência – aquela voltada para o mundo exterior e a outra, para o interior do próprio homem – jaziam, sonhando ou em estado de semivigília, como que em voltas por um véu comum. [...]; tecera-se esse véu, através do qual se viam o mundo e a história como uma coloração extraordinária o homem reconhecia-se a si próprio apenas como raça, [...] sob quaisquer outras formas do coletivo. [...] Na Itália, pela primeira vez, tal véu dispersa-se ao vento [...]. Ergue-se, na plenitude de seus poderes, o *subjetivo*: o homem torna-se um *indivíduo* espiritual e se reconhece como tal. (2009, p.145).

Nesse período, via-se na trajetória dos homens ditos “singulares”, a erupção de um novo ideal, que levava à noção de um homem único. Aqui, o pesquisador retoma a ideia de “individualismo” como representante da cultura renascentista, que poderia ter um alcance até mesmo ético e político através desse modo de ser, dessa liberdade, nitidamente presente no artista, na sua vida e obra. Bunker lembra que naquele período já se prefaciava as obras dos literatos com suas biografias, revelando que a vida de uma personalidade estava ligada com a sua obra.³⁴ Do mesmo modo, em Vasari está pressuposto de que um grande artista era, na verdade, uma grande personalidade, diferente do homem comum.

Partindo do pressuposto de que a arte é capaz de promover rupturas, de levar à “vida verdadeira”, nos propomos à análise do texto *La peinture de Manet*, de Michel Foucault, realizado como conferência em Túnis, 1971, na qual o filósofo realiza uma análise de treze pinturas do artista francês, para que assim talvez possamos encontrar elementos que comprovem o caráter cínico da arte, através da sua própria materialidade. Nessa conferência o filósofo esclarece que o que realmente interessa em Manet são as modificações técnicas, os modos de representação pictóricas, que tornaram possível o movimento impressionista presente em todo o século XIX. O que inicialmente fascina Foucault é a postura técnica de Manet que possibilitou toda a arte posterior, sobretudo contemporânea. As novas técnicas de cor; utilização de cores puras; certas formas de iluminação; luminosidade; pouco conhecidas até então.

De maneira notável, após o Renascimento e o período do *Quattrocento*³⁵, o uso do espaço interno nas pinturas e as propriedades do espaço material foram explorados de forma inovadora por artistas como Édouard Manet. Havia na tradição pictórica a necessidade de tentar “mascarar” ao máximo a superfície retangular na qual a pintura era feita. Poderia ser

³⁴ Cf. Peter Bunke, 1997, p.85.

³⁵ Referência ao século XV, período de ouro do Renascimento.

um afresco, ou mesmo um pedaço de papel, numa superfície que tinha apenas duas dimensões. Para isso, buscavam as grandes linhas oblíquas e espirais objetivando negar, ou mesmo burlar, a pintura inscrita no retângulo, fugindo das linhas retas, dos ângulos retos. Do mesmo modo, a iluminação tentava fugir desse enquadramento. Iluminações exteriores, vindas do fundo, da direita, da esquerda, objetivando negar a superfície retangular. Escapavam da iluminação reta que incidia sobre o retângulo. “um jogo de esquiva, ilusão e elisão” desde o *quatrocento*. O que Manet faz de extraordinário é trazer a importância dessas qualidades outras na pintura.³⁶

De forma técnica, Manet valorizava a superfície retangular, os eixos e linhas horizontais e verticais, a importância da iluminação real da tela, a valorização do espectador que, diferente de outrora, onde tinha um lugar determinado de apreciação, é estimulado a movimentar-se diante da tela. O artista coloca na história da tradição pictórica a importância do “quadro-objeto”, como materialidade, como matéria, como coisa colorida, que a luz externa ilumina, diante da qual o espectador ganha mais protagonismo com relação a própria obra. Por outro lado, há a questão de como relacionar essas propriedades com a ideia de uma arte cínica que rompe, desmascara e desnuda. Para isso, é importante analisar a ideia de vida verdadeira (*Alethès bíos*), fundamental para os cínicos e para Foucault.

De ponta a ponta o cinismo aparece como uma maneira de manifestar a verdade, de praticar a *aleurgia*, a produção de verdade na própria forma de vida. E aí que Foucault encontra um tema importante na filosofia antiga, na espiritualidade cristã, e mesmo na ética-política do século XIX. O tema da “verdadeira vida”. (2009, p.200). De forma objetiva, essa verdade é definida em *alethéia*: a verdade, e *alethès*: verdadeiro. Esquemáticamente o filósofo nos fala sobre o que é verdadeiro. Ele elenca quatro significados para essa ideia de verdadeiro, *alethès*: o que não é oculto, dissimulado; aquilo que não é misturado, não sofrendo adição ou suplemento; o que é reto (*euthús*: direto); o que existe e se mantém além de toda a mudança, na “identidade, imutabilidade, incorruptibilidade.” (2009, pp. 201-202). Essas formas, ou noções de verdade, podem ser aplicadas às maneiras de ser, de fazer, de conduzir, em formas de ação. Segundo Foucault, podem se aplicar ao próprio logos, não como enunciados, mas maneiras de falar. (*logos alethès*). É a mesma ideia que tem importância fundamental na

³⁶ Cf. *La peinture de Manet*, 2004.

cultura ocidental através do tema do amor verdadeiro (*alethès eros*), no qual também pode ser aplicadas essas formas de verdade.

A noção de “vida verdadeira” pode ser observada também, no contexto da *bíos*, em alguns diálogos de Platão. A verdade como vida não dissimulada, que se apresenta à vista de todos, podemos ver em *Hípias menor*, o famoso paralelo entre Ulisses e Aquiles. Com referência ao *Canto X*, da *Ilíada*, Sócrates lembra que Aquiles, se dirigindo a Ulisses, diz: “Tenho de te dizer as minhas intenções, sem nenhum rodeio, tais com as realizarei, tais com sei que elas se consumarão. Detesto tanto quanto as portas do Hades, aquele que esconde uma coisa em seu espírito e diz outra”. Aquiles é de fato esse homem de verdade, sem rodeios: Sócrates: “eis um homem *haplaústatos kaì alethèstatos*”, o simples, direto, verdadeiro, sem rodeios. (2009, p.204). Levando em consideração que *Alethès* é também o que não se mistura, o filósofo toma como exemplo o final de *Crítias*, quando a virtude dos atlantes começou a fraquejar, quando se misturou a porção divina com a humana: “Quando a porção divina começou a se extinguir, diluída excessivamente e com demasiada frequência na mistura mortal, passando a natureza humana a predominar [...] comportaram-se de forma indigna, tornaram-se claramente infames”³⁷. A decadência de Atlântida se deu dessa mistura, a partir da qual a vida deixou de ser verdadeira. Ora, essas perspectivas nos levam a pensar o modo de como o cinismo jogou com essa questão da verdade.

Foucault recorda de que na vida de Diógenes há alusões significativas que nos mostram um pouco do que seria essa *alethès bíos* para o cinismo. E a mais significativa história para ilustrar essa perspectiva é a narrativa da “moeda”, de trocar o valor da moeda. Diógenes era filho de um banqueiro que manipulava moedas, uma espécie de cambista que trocava moedas. Acusado de falsificação, ambos foram expulsos de Sinope, e Diógenes foi buscar conselhos em Delfos, ao deus Apolo, do qual recebeu a tarefa de “falsificar a moeda, ou alterar o seu valor”. Por um lado, podemos pensar, fazer um paralelo, entre a atitude de Diógenes e Sócrates de se direcionar ao deus Apolo e de receber uma missão para a vida. Mas também, por outro, podemos pensar o que seria propriamente alterar o valor da moeda. Segundo Foucault, ao redor do tema “alterar”, ou “mudar” a moeda, há uma relação entre a palavra moeda, com costumes, leis. *Nomisma* é moeda, *Nómos* é lei. Ou seja, mudar o valor seria, na verdade, mudar as ações diante de certas regras estabelecidas. Mas mais importante,

³⁷ Cf. NEEL BURTON, 2013, p.231.

mudar esse valor, segundo o filósofo, não é simplesmente desvalorizar a moeda, mas se utilizando do mesmo metal, da mesma moldura, modificar apenas a efígie, para que circule com o seu “verdadeiro valor”. Não enganar com outro valor, mas adequá-lo ao valor que lhe compete e lhe cabe. (2009, p.209).

Foucault nos fala que esta analogia representa, de modo singular, o que os cínicos poderiam entender e expressar como “verdadeira vida”. Pegando a moeda da vida, ou então do que se entendia por vida verdadeira, modificando a sua efígie, careteando a vida:

O ponto que se trata no cinismo [...] pegar a moeda da *alethès bíos*, pegá-la de volta o mais rente possível do significado tradicional que ela recebeu. Desse ponto de vista os cínicos não mudam o metal dessa moeda. Mas eles vão modificar a efígie, a partir desses mesmos princípios da vida verdadeira – que deve ser não dissimulada, não misturada, reta, incorruptível [...] pegar a moeda de volta, mudar a efígie, e fazer, de certo modo, o tema da vida caretear. (2009, p.210).

A filosofia cínica por essas características é vista como uma filosofia de “ruptura”, de “passagem do limite”, “extrapolação”, ao invés de exterioridade. É como se fosse mais uma continuidade escandalosa, carnavalesca, da vida verdadeira, do que propriamente uma ruptura com toda filosofia instituída. Desse modo, temos, por um lado, a noção do cinismo que representa o reinventar sob toda uma existência primeira, mas também, ao mesmo tempo, a capacidade, prática e ação de desnudar, desvelar, elevar ao elementar da existência que pode significar a possibilidade de uma vida outra, de uma vida verdadeira.

Foucault nos lembra da importância do personagem Demétrio com relação ao pensamento e vida cínica. Esse personagem, pobre e despojado, é admirado por Sêneca. Tanto que em uma de suas cartas, ele afirma: “Demétrio é a própria virtude: eu o levo em toda a parte comigo e, deixando os que se vestem de púrpura para lá, converso com esse seminu”. O mesmo Demétrio que, segundo Sêneca, em *De beneficiis* (livro VII), recusara, violentamente, uma grande quantia oferecida por Calígula, e não seria diferente se o oferecesse todo o império. (2009, p.179). Assim, parece que a ideia de nudez se apresenta como negação à toda forma instituída de vida, uma nudez que se apoia em formas outras de existência, a partir de uma indiferença, como o negar fortunas e impérios. Pierre Hadot lembra justamente essa ideia de “indiferença” como um dos traços marcantes dessa Escola Helênica. Citando Pirro, sugere que essa “indiferença” pode ser um “desvencilhar inteiramente da debilidade humana”, o

filósofo ultrapassa toda a sua limitação do humano, demasiado humano, “eleva-se a uma visão superior, que eleva à nudez da existência.” (2004, p.167).

Do mesmo modo, essa nudez também traz a ideia da máscara, ou melhor de “desmascaramento”, na medida em que corresponde a uma forma alegórica de se representar a vida, como podemos recordar da tragédia grega. A máscara, anteriormente a tragédia, tinha um sentido mais ritualístico, porém ganha na tragédia um papel mais estético, como elemento que ocupava a cena trágica, precisamente o coro da personagem trágica. A tragédia surge em determinado momento histórico grego, momento de confronto entre o pensamento mítico e jurídico, no qual não há uma delimitação entre os domínios do religioso e jurídico, momento que traduz o sentimento de mudança e contradição no homem. Se o mesmo deve seguir a justiça dos homens ou a de Zeus.³⁸ Esse momento de transição ou modificação do homem é que, de certa maneira, representa a atitude cínica, como coloca Onfray: “Hoje é fundamental que apareçam novos cínicos: eles teriam a tarefa de arrancar as máscaras, de destruir a mitologia, e de quebrar em pedacinhos a realidade gerada e protegida pela sociedade. Figuras de resistência.” (1990, p.31). Hoje, a tarefa dos novos cínicos é sagrada, eles são os cavaleiros da verdade, os rasgadores de mitos. Eles têm a missão de demolir a realidade criada e cultivada pela sociedade, libertando a verdade que se esconde atrás dela. Eles são os heróis da resistência, os guardiões da liberdade, os alquimistas da alma. Eles são os bateadores de caminhos, mostrando ao mundo o caminho, os amantes da verdade. Ora, como poderíamos pensar – problematizando o presente – o “desnudamento”, o “desmascaramento”, ou mesmo, a “redução violenta ao elementar da existência” por meio das artes, ou simplesmente tentar entender as ações ou práticas artísticas como cínicas, na medida em que levam o homem a encontrar a si mesmo? Seria talvez uma ideia de desprendimentos de valores e identidades, como os quais nos vestimos e que a arte provoca essa espécie de desafinação – ao menos por um instante?

A fim de responder essas questões e conduzir uma análise do problema concernentes à presença de uma dimensão estética no pensamento de Michel Foucault, procedemos a uma investigação detalhada nos arquivos do filósofo na *Biblioteca Nacional da França*, situada em Paris. Nós pesquisamos a unidade de descrição NAF 28730, 1-95 (cote) – *Notes de lecture et manuscrits*. Nela, se encontram algumas subunidades importantes sobre as artes e a literatura.

³⁸ Cf. J. P. Vernant, 1999.

Para a preparação da tese selecionamos unicamente os escritos de Foucault sobre Manet. Para tanto, utilizamos a subunidade NAF 28730, Boîte 53 (cote) – *Manuscripts et notes sur la Peinture*. São fichas, no total de 24 páginas ao todo, que serviram de estudo e orientação para um curso sobre Manet ministrado pelo filósofo em Túnis, denominada *La peinture de Manet*, em 1971.

A análise desses documentos foi fundamental para ampliar nossa compreensão sobre a perspectiva de Michel Foucault em relação à estética e ao modo como o espectador se relaciona com a obra de arte³⁹. A nossa análise conduziu-nos à compreensão dos conceitos de *lieu* (lugar) e *espace* (espaço) não apenas na dinâmica entre o artista e o espectador, mas também no papel da arte como um "lugar outro" para a experimentação do sujeito. Parece que a dimensão estética em Foucault se materializa através dos espaços relacionais que a arte permite. Ora, algumas perguntas se fazem pertinentes quanto a essa abordagem: *Como a arte pode ser compreendida como um "lugar outro" de experiência do sujeito, e como essa compreensão se aplica à dimensão estética em Foucault? Em que medida a dimensão estética é materializada através dos espaços relacionais na arte, e como essa materialização pode ser compreendida na perspectiva do filósofo?* Antes de dissertar sobre, vejamos algumas de suas análises sobre as telas de Manet.

A publicação *La peinture de Manet*, de 1971, segue rigorosamente seus manuscritos de preparação depositados na *Biblioteca Nacional da França*. Neles, temos o mesmo conteúdo. São fichas, como repertórios, fidedignas à conferência. A análise de Foucault sobre o pintor está organizada em três rubricas para as quais um conjunto de quadros foi selecionado. A primeira rubrica diz respeito ao problema do espaço e utiliza as seguintes obras de Manet: *La musique aux Tuileries* (1862); *Bal la masqué à l'Opéra* (1873-1874); *Bal la masqué Bal la masqué à l'Opéra* (1873-1874); *L'exécution de Maximilien* (1868); *Port de Bourdeaux* (1871); *Argenteuil* (1874); *Dans la serre*(1879); *La serveuse de bocks* (1879); *Le chemin de fer*(1872-1873). O problema da luz é a segunda rubrica analisada e remete a um segundo conjunto de quadros, a saber: *Le Joueur de fifre* (1866); *Le déjeuner sur l'herbe* (1863); *Olympia* (1863); *Le Balcon* (1868-9). Por último, Foucault analisa o ponto de vista do observador a partir do quadro *Un bar aux Folies Bergère* (1881-1882).

³⁹ Sobre Manet, a tese utiliza o acervo dos manuscritos de Michel Foucault presentes na Biblioteca Nacional da França. A unidade: “NAF 28730, 1-95 (cote) - Notes de lecture et manuscrits”. As fichas : NAF 28730, Boîte 53 (cote) - *Manuscripts et notes sur la Peinture*” et “NAF 28730, Boîte 54 (cote) - *Manuscripts sur la Littérature*”.



[Fig. 3] -*La Musique aux Tuileries*, 1860, Manet.

A primeira obra a ser analisada é *La Musique aux Tuileries*, de 1861, que evidencia o problema do espaço. O filósofo destaca as características importantes encontradas no quadro, como as grandes linhas verticais, representadas pelas árvores, através das quais a tela é organizada em dois grandes eixos. Essa organização espacial revela a preocupação do artista em criar uma composição equilibrada e dinâmica, explorando a relação entre os elementos naturais e a presença humana no ambiente. Ao fundo temos o eixo horizontal, representado pelas cabeças das personagens, assim como os *eixos verticais*, através de pequenos triângulos de luz à frente da cena. A segunda obra analisada, ainda com relação ao espaço, é *Le Bal masqué à l'Opéra*, que tem elementos muito parecidos com o quadro anterior, com homens trajados em *hauts-de-forme*, personagens femininas com vestidos clássicos, onde há todo um equilíbrio espacial na tela. Nela, fica ainda mais evidente um certo apagamento da *profundidade*, um encurtamento entre a distância da *moldura* e o *fundo da tela*. Vemos apenas um pequeno espaço onde cabem pequenos *pacotes*, *volumes projetados à frente*, aos olhos do espectador. No entanto, o que o filósofo destaca nesse primeiro momento é o pequeno espaço que é utilizado pelo pintor na tela. Ou seja, as propriedades espaciais da tela, em formato retangular, são de fato valorizadas, abordando a materialidade da tela e da moldura. Neste sentido, a preocupação com a dimensão física e material da obra de arte é crucial para a compreensão das intenções do artista e das possibilidades expressivas oferecidas por diferentes suportes e técnicas.



[Fig. 4] -*L'Exécution de Maximilien*, 1867, Manet

Outro quadro analisado por Foucault é *L'Exécution de Maximilien*, 1867, em que há também um fechamento do espaço por um muro. Novamente, *linhas verticais e horizontais*, paralelas às horizontais e verticais da própria tela. Essa análise, seguindo os mesmos elementos, se dão também em *Le Port de Bordeaux*, *Argenteuil* e *Dans la serre*. Um outro traço marcante nesse jogo de superfícies, de profundidades, horizontalidades e verticalidades, é a possibilidade de superfícies de duas faces: uma de frente e outra de verso. Vemos isso nas obras *La Serveuse de bocks* e *Le Chemin de fer*, nas quais as personagens fazem com que o espectador se movimente para tentar compreender os olhares na pintura. O filósofo nos fala que é um jogo de invisibilidade, que é garantida pela própria materialidade da pintura. O artista faz interagir, no interior de sua própria obra, de modo muito singular, e até mesmo maldoso, um jogo de invisibilidades, de olhares que evidenciam não só as possibilidades de interpretação da obra por diversas perspectivas, mas que colocam em evidência o próprio espectador, colocando-nos em movimento, em interação com o trabalho artístico.”⁴⁰

Pois bem, dando continuidade às apreciações das telas, o filósofo se detém ao tema da iluminação e da luz, que parecem contemplar aquilo que de fato pode ser esse “desnudamento” ou “desmascaramento” através da própria arte pictural. A propósito da iluminação, a primeira obra analisada por Foucault é *Le Fife*, de 1866, que na época teve uma repercussão escandalosa. Então, como vimos anteriormente, o filósofo também suprimiu a profundidade do espaço nessa tela, na medida em que não há nenhum espaço da

⁴⁰ Cf. *La peinture de Manet*, 2004.



[Fig.4] *Olympia*, 1865, Manet.

personagem, como não está na pintura em lugar nenhum. No lugar em que ele, o personagem, apoia seus pés, não há absolutamente nada. Já na iluminação temos que, diferente da pintura tradicional e seus jogos de iluminação de tela, não há luz vindo de lugar algum, na verdade ela emana do exterior da tela, e a atinge perpendicularmente, de frente, destacando o rosto da personagem. A técnica de iluminação é uma característica marcante nos trabalhos de Manet.

Mas também há nos trabalhos de Manet, momentos de dois sistemas de iluminação, como por exemplo em *Le Déjeuner sur l'herbe*, no qual temos iluminações a direita e a esquerda. Outro quadro significativo, e aí sim podemos ver de fato a questão desse desnudamento, desmascaramento, ou redução a um elementar da existência, uma abertura para olhar a si mesmo, talvez, é a obra *Olympia*, de 1865, que causou bastante alvoroço durante a sua exposição, um verdadeiro escândalo na época, e que Foucault coloca a questão da luz como decisiva para tanta comoção. O filósofo afirma que *Olympia* causou tanto escândalo que foi necessário retirá-la da exposição de 1865. Por um lado, a perplexidade e escândalo era motivada pela nudez feminina, mas que está presente na cultura da arte ocidental desde o século XVI. que causou bastante alvoroço durante a sua exposição, um verdadeiro escândalo na época, e que Foucault coloca a questão da luz como decisiva para tanta comoção. O filósofo afirma que *Olympia* causou tanto escândalo que foi necessário retirá-la da exposição de 1865. Por um lado, a perplexidade e escândalo era motivada pela nudez feminina, mas que está presente na cultura da arte ocidental desde o século XVI.

Para alguns historiadores esse escândalo é estético, mas Foucault prefere atribuir à questão de iluminação da tela, à materialidade da pintura. Para sustentara sua hipótese, o filósofo compara *Olympia* com a *Venus* de Ticiano, no contexto das vênus nuas. Na nudez da personagem de Ticiano temos fontes luminosas que acariciam a personagem docemente. Rosto, ceio, pele, tudo docemente acariciados. Uma fonte luminosa que indica uma perspectiva ao espectador. Uma luz que acaricia e um espectador que vê essa nudez de modo sensível. Mas em *Olympia* de Manet, há uma luz que ilumina a personagem, mas que, diferente da musa, incide de maneira violenta e atinge em cheio a personagem. Uma luz frontal, que surge do espaço da frente da tela, direto dos olhos do espectador. Segundo Foucault, cria três elementos singelos. “A nudez, iluminação e nós”. Que nos surpreendemos com o jogo de nudez. Há uma luz que incide do mesmo lugar que nós estamos, e nosso olhar, desnuda *Olympia*, nós desnudamos *Olympia*. Somos nós que nos evidenciamos, os nossos pudores, morais. Nós somos responsáveis por essa visibilidade e nudez, e ao desnudarmos *Olympia*, nos desnudamos, nos desmascaramos, somos levados a pôr em evidência a nossa existência, marcadas por efígies de morais, costumes e pudores. É aquilo que Foucault nos diz: “e vocês veem como uma transformação estética pode, em um caso como este, provocar o escândalo moral.”⁴¹ Um escândalo cínico que pode sim ser possibilitado pela arte.

Nas pesquisas empreendidas na *Biblioteca Nacional da França*, nas primeiras fichas da Boîte 53 (cote) – *Manuscrits et notes sur la Peinture*, nos deparamos com elementos que ganharam bastante destaque na análise empreendida pelo filósofo: a questão do “lugar”, tanto do pintor e os movimentos que estabelece na pintura – tomada em sua materialidade – quanto o “lugar” do espectador diante da obra, na medida e que ambas sofreram significativas modificações nos processos de ruptura desde o Renascimento. Ora, falando desses espaços, o filósofo acaba estabelecendo o espaço da pintura como lugar de relações do sujeito. De outro modo, a pintura pode ser vista como uma “heterotopia pictural”, assim como a literatura. Mas não só isso, é também um espaço de intersubjetividades.

Segundo Foucault, em *De outros espaços*⁴²: onde as pessoas pisam e as sombras se aglomeram, lugares surgem, moldados por mãos humanas, não somente por terra e rocha, mas

⁴¹ Cf. *La peinture de Manet*, 2004.

⁴² No ano de 1966, na série radiofônica “Cultura francesa” sobre “utopia e literatura”, o pensador apresentou uma ciência dos “espaços outros” sob o nome de heterotopologia, cujos princípios foram anunciados sob os títulos *L’utopie du corps* e *Les hétérotopies*. No ano seguinte, a convite do Círculo de Estudos Arquitetônicos, Foucault

também pelas relações sociais, políticas e culturais, que lhes dão forma e função. O filósofo compreendia que o espaço é mais do que matéria, é um espelho da sociedade, que reflete suas crenças e valores. Para ele, “A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço, da simultaneidade. Nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso.”(FOUCAULT, 1986, p.12). Espaço que se dá no campo das relações, das experiências: nós nos encontramos em um momento em que a nossa percepção do mundo é mais uma teia de conexões interligadas, um encontro de fios que se cruzam com sua própria trama, do que uma jornada que se enriquece com o passar do tempo. Essa ideia de espaço é na verdade uma crítica ao estruturalismo que tenta reagrupar experiências nos diversos espaços em configurações.

é mais do que um esforço para estabelecer, entre aqueles elementos que poderiam ter sido associados num eixo temporal, um conjunto de relações que os faz aparecer justapostos, contrapostos, implícitos uns pelos outros – em suma, o que faz aparecer esses elementos com uma determinada configuração. (FOUCAULT, 1986, p.12).

Partindo de uma crítica ao estruturalismo, o filósofo aponta que a relação entre tempo e espaço tem uma história longa no Ocidente, remontando à Idade Média:

Idade Média existia um conjunto hierárquico de lugares: numa primeira instância, os lugares imediatamente associados à vida real do homem, com as dicotomias entre lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares expostos, lugares urbanos e lugares rurais; nas teorias cosmológicas, existiam os lugares supra celestiais, opondo-se aos celestes e estes, aos terrestres. E ainda havia também lugares onde certas coisas eram colocadas porque tinham sido deslocadas, por sua vez, de uma forma violenta, e, pelo contrário, lugares onde as coisas encontravam as suas base e estabilidade naturais. Estas oposições e intersecções de lugares formavam uma hierarquia acabada e é o que nós podemos indicar, ainda que muito imperfeitamente, como espaço medieval: o espaço em que cada coisa é colocada no seu sítio específico, o espaço da disposição. (FOUCAULT, 1986, p.3).

Ora, a observação de Foucault à organização espacial na Idade Média é uma constatação das características da *episteme* clássica presentes desde o medievo, onde uma relação entre a vida e as coisas eram necessárias. Aquilo que poderíamos chamar aqui de

apresentou a conferência *Des espaces autres*, cujo texto datilografado transitou somente pela instituição responsável pelo convite. A autorização para a publicação de *Des espaces autres* na revista *Architecture, Mouvement, Continuité* ocorreu em 1984, quase vinte anos após a realização da conferência e pouco antes da morte do filósofo. Naquele momento, Foucault estimulou abertamente uma análise política e inovadora dos espaços, valorizando “espaços outros”.

“espaço medieval simbólico”, ou seja, a concepção sistemática e simbólica do espaço que existia na Idade Média. Contudo, o pensamento filosófico aponta que a noção de espaço foi radicalmente transformada com as descobertas revolucionárias do cientista Galileu. Especificamente, a compreensão do sistema heliocêntrico e a percepção do infinito proposta por Galileu desencadearam a dissolução do antigo conceito de "espaço simbólico medieval" como um lugar estático e limitado. Ao invés disso, a nova compreensão permitiu uma visão de espaço como uma vasta extensão infinita, que compreende e permite a visualização do movimento dos objetos. É essa concepção de movimentos dos objetos que vai caracterizar a concepção de espaço na modernidade. Segundo ele, a ansiedade da atualidade está mais relacionada com o espaço do que com o tempo, pois o espaço é o resultado da interação de elementos dispersos no tempo. No entanto, o espaço ainda não foi completamente dessacralizado:

A nossa vida ainda se rege por certas dicotomias inultrapassáveis, invioláveis, dicotomias as quais as nossas instituições ainda não tiveram coragem de dissipar. Estas dicotomias são oposições que tomamos como dadas à partida: por exemplo, entre espaço público e espaço privado, entre espaço familiar e espaço social, entre espaço cultural e espaço útil, entre espaço de lazer e espaço de trabalho. Todas estas oposições se mantêm devido à presença oculta do sagrado. (FOUCAULT, 1986, p.13).

A nossa compreensão e organização do espaço ainda é influenciada por antigas dicotomias e oposições, e que essas dicotomias ainda são consideradas invioláveis e inultrapassáveis. Essas dicotomias são mantidas pela presença subjacente do sagrado, herança do “espaço simbólico medieval”. Partindo das distinções entre espaços desde o medieval, Foucault esboça uma preocupação através da reflexão que questiona a validade das dualidades estabelecidas e busca compreender a interação entre esses diferentes espaços, bem como o papel da sacralidade na perpetuação dessas distinções. Foucault nos convida, então, para pensarmos os espaços, e conseqüentemente, o sujeito, a partir de “perspectivas relacionais”. Ora, é por isso que ele prefere examinar o espaço externo: “O espaço no qual vivemos, que nos leva para fora de nós mesmos, no qual a erosão das nossas vidas, do nosso tempo e da nossa história se processa num contínuo, o espaço que nos mói, é também, em si próprio, um espaço heterogêneo”. (FOUCAULT, 1986, p.13).

Sendo assim, o filósofo distinguia dois tipos de lugares: as utopias e as heterotopias. As utopias são descritas como lugares imaginários, que não têm lugar real na terra, e que apresentam a sociedade em sua forma perfeita ou distorcida. Por sua vez, as heterotopias são locais reais, porém estão fora de todas as demais localidades, pois são completamente distintos de tudo o que é conhecido na cultura. Estas localidades são vistas como reflexos, desafios e inversões dos outros lugares da sociedade. O conceito de heterotopias é apresentado como oposto às utopias, que são consideradas fundamentalmente irrealistas (FOUCAULT, 1986, p.13). Pois bem, é aqui que a pintura, sobretudo moderna, se faz presente. Ela se relacionada como um espaço da heterotopia, pois ela é capaz de criar um universo paralelo, que é ao mesmo tempo real e distinto da sociedade real. Através da pintura, o artista pode capturar, refletir, desafiar e inverter as realidades sociais, criando um espaço único, que é ao mesmo tempo parte da sociedade e distinto dela. Essa capacidade da pintura de criar um universo paralelo é o que a torna uma forma de arte heterotópica, pois ela permite ao espectador entrar em um universo distinto e, ao mesmo tempo, refletir sobre sua própria realidade. Assim, a pintura se apresenta como um espaço de reflexão, de crítica e de criação, que ultrapassa as barreiras do espaço real e se torna um espaço da heterotopia. Conceitualmente, podemos chamar aqui a pintura como "lugar da heterotopia pictórica". Essa expressão destaca a capacidade da pintura de criar um universo paralelo, que é ao mesmo tempo real e distinto da sociedade real, e de funcionar como um espaço de reflexão, crítica e criação. Além disso, a expressão enfatiza o papel da pintura como um lugar heterotópico, que permite ao espectador entrar em um universo distinto e refletir sobre sua própria realidade. Em resumo, o termo que propomos, "lugar da heterotopia pictórica", destaca a natureza única da pintura como um espaço que ultrapassa as barreiras do espaço real e se torna um espaço outro de experiência. Partindo da ideia do sujeito, das suas experiências – como a loucura, a psiquiatria e a sexualidade – o filósofo encontra na arte o “lugar outro” de possibilidades subjetivas, entre o real e o utópico, de existência e vida. Lugar em que, segundo Foucault, é, além de experiências possíveis, possível se praticar uma verdade, talvez cínica e escandalosa.

Ora, não é sobre a arte e os efeitos que ela causa, mas sim o direcionar-se do sujeito ao espaço da arte, e as possibilidades subjetivas dessa relação. O filósofo não fala de intensidades ou qualidades de experiências estéticas, mas de um espaço relacional, intersubjetivo possibilitado pela arte.

4.3 – SUBVERSÕES ESTÉTICAS BRASILEIRAS

No Brasil, o movimento modernista surgiu posteriormente às vanguardas europeias do final do século XIX. Aqui, o período decisivo para sua consolidação foi a década de 1920, com a Semana de Arte Moderna, através de figuras como Di Cavalcanti, Anita Malfatti, dentre outros. O aspecto que poderíamos destacar no registro brasileiro são as temáticas fortemente regionalistas presentes nas telas dos artistas. Em Belém não foi diferente. Segundo Aldrin Figueredo, o crescimento econômico do conhecido ciclo da borracha – no final do século XIX e início do século XX – possibilitou um significativo desenvolvimento cultural na região, sobretudo o culto à pintura, ligado ao “mecenato” e o “coleccionismo”, práticas europeias importadas pela elite, que ao lado das paisagens amazônicas, também eram retratados pelos pintores paraenses, eram os mecenas dos artistas, como o ilustríssimo Theodoro Braga, principal e mais influente pintor modernista paraense:

Theodoro Braga, [...] firmou-se como o nome mais influente da pintura paraense, nas duas primeiras décadas do século XX. Apadrinhado pelo intendente municipal Antônio Lemos, o artista transformou a pintura em assunto de governo e o tema da história pátria em matéria de interesse popular. [...] Theodoro Braga se dedicou a costurar um novo momento nas artes plásticas do Pará, com iniciativas de aproximação entre artistas, literatos e autoridades do governo local em torno do debate do nacionalismo, da identidade regional e da história pátria. Sua atividade como pintor se enredou cada vez mais nos estudos genéricos, sem uma linha temática definida, para o universo urbano de Belém [...] o artista passou a se dedicar cada vez mais aos motivos e paisagens locais ou ainda temas da história da Amazônia e do Brasil (Cf. Aldrin Figueredo, 2008).

Antonieta Santos Feio (1897-1980) foi uma pintora paraense, nascida em Belém, que trouxe ao circuito de arte regional muitas obras com temáticas regionalistas, dando destaque aos sujeitos com menor visibilidade social.⁴³ Ela promoveu um deslocamento significativo em que a temática se sobressaiu fortemente com relação às cores e estilo moderno, através da visibilidade concedida a figuras apagadas da capital paraense, agora retratadas ao lado da elite e das paisagens amazônicas. Entre os personagens retratados pela artista estavam pescadores,

⁴³ Outros artistas também pintaram sujeitos de pouca visibilidade em Belém, como os pintores Waldemar da Costa e Armando Balloni.

lavadeiras, feirantes e outros trabalhadores comuns da região. Ela retratava esses sujeitos ao lado da elite local, conferindo-lhes uma visibilidade que antes não tinham, além de pintar as paisagens amazônicas de forma inovadora, com um estilo que combinava elementos modernos e regionais. Segundo Fernandes, “em suas telas, congregou o realismo das cores e das formas com soluções temáticas, por assim dizer, modernas, estabelecendo diálogos entre elementos da tradição e questões pertinentes ao debate do modernismo do Brasil de sua época.” (2009, p. 17). Além de retratar figuras importantes da cidade, como o prefeito Rodolfo da Silva Santos Chermont (1950), ela também pintou indivíduos de pouca visibilidade como nos quadros *Vendedora de cheiro* (1947), *Vendedora de Tacacá* (1937) e a tão emblemática *Mendiga* (1951):



[Fig. 5] – *Vendedora de cheiro* (1947)



[Fig. 6] -*Vendedora de Tacacá* (1937)

Mendiga é um retrato diferente dos habituais, a personagem do quadro é uma pessoa comum, negra, idosa, andarilha da capital paraense. Seus cabelos envelhecidos, retratam, pelo contexto, uma lida longa. De testa franzida, sobrancelhas erguidas, de olhar entristecido, sofrido, sem esperança, de cabeça baixa, parece pedir clemência. Nas vestimentas, blusa simples, surrada e com chapéu de palha na mão. Outros diversos elementos identitários estão presentes na pintura, como uma corrente no pescoço de um grande pingente, que parece ser a Nossa Senhora de Nazaré. Ela revela também a condição do negro e a religiosidade do século passado, segundo Paes:

consegue revelar a condição social do negro no início da segunda metade do século XX, cuja realidade ainda era marcada por muitas escravizações que o tempo não se encarregou de emancipar. Além disso, o grande mérito de Antonieta foi a capacidade de envolver seus personagens no universo cultural e religioso. Aqui merece destaque o esforço da artista em mostrar a matriz africana e ao mesmo tempo os desdobramentos das imposições da matriz transcendental – catolicismo, por meio do universo do simbólico. (2014, p.91).

Mendiga está cheia de intencionalidades que invertem temáticas e promovem novas experiências estéticas que “desnudam” os salões de arte de Belém do Pará.



[Fig. 7] -*Mendiga* (1951)

A artista altera o valor da moeda de Diógenes que falávamos anteriormente. A moeda, *Nomisma*, seria a materialidade de seus quadros que confronta o *Nómos*, as leis e os costumes da arte e da vida belenense. Mudando a temática da pintura, ela dá visibilidade aos que viviam antes pelas sombras da cidade. Utilizando o mesmo metal da moeda, no caso a mesma moldura, o quadro, as técnicas, o pincel, ela muda a efígie da moeda, o personagem, colocando como central a mulher negra, sofrida, no lugar do burguês belenense. Dá o verdadeiro valor à cidade e àqueles que também pertence à realidade belenense, como um fato, uma questão que deve ser refletida pela sociedade através da experiência estética. Talvez seja nessas atitudes estéticas, em meio a vidas e a obras que Onofre fale dos novos cínicos, que não são escandalosos como outrora, mas que “desmascaram”, “desvelam”, quebram a realidade protegida pela sociedade, como alguns pintores modernistas fizeram na cidade de Belém.

Neste cenário, podemos vislumbrar, talvez, uma das características mais marcantes da dimensão estética no pensamento de Michel Foucault: a relação simbiótica entre o "objeto estético" e a "vida humana". Conforme a obra de arte possui a capacidade de gerar e transformar, criando e esculpindo por meio da maleabilidade inerente à materialidade da pintura, a vida humana, igualmente, se desdobra por meio de elementos e técnicas altamente específicas. Tais nuances podem ser problematizadas na contemporaneidade, tendo como referencial uma ética originária da Grécia Antiga. Alternativamente, essa possibilidade também pode ser considerada como uma problematização ética do atual momento histórico. Nesse sentido, somos confrontados com uma estética intrinsecamente direcionada à ética.

CAPÍTULO V – O IMAGÉTICO FOTOGRÁFICO

A obra de Michel Foucault é reconhecida por suas reflexões profundas sobre as relações entre poder, discurso e subjetividade, que têm sido fundamentais para a compreensão crítica de nossa sociedade. Uma faceta menos conhecida de sua obra é a relação que ele tinha com a fotografia, que foi uma presença constante em sua vida a partir das décadas de 1970. Neste capítulo iremos explorar a experiência de Foucault com a fotografia e como isso pode nos ajudar a entender melhor suas reflexões sobre a relação entre sujeito e obra de arte. Vamos investigar como a experiência pessoal do filósofo com a fotografia pode nos dar pistas sobre o que para ele é importante na relação com a arte e como essa experiência se relaciona com algumas teorias da fotografia.

Ao olharmos para a experiência pessoal de Foucault com a fotografia, vamos explorar como ele usava a fotografia como uma forma de experimentação e como ela era uma parte importante de sua vida. Foucault tinha um interesse especial na fotografia em preto e branco e gostava de experimentar com a luz e as sombras. Essas experimentações pessoais podem nos ajudar a entender como ele via a relação entre sujeito e obra de arte e como ele entendia a criação artística. Para além da experiência pessoal de Foucault, vamos também explorar como alguns teóricos da fotografia se relacionam com sua obra e como eles podem ajudar a ampliar nossa compreensão do papel da fotografia na sociedade contemporânea. Teóricos como Roland Barthes, Walter Benjamin e Jacques Rancière foram influenciados por Foucault e sua reflexão sobre poder, subjetividade e discurso, e seus escritos podem nos ajudar a entender melhor a relação entre a fotografia e a sociedade.

Ao explorarmos essas ideias, nossa intenção é oferecer uma visão mais completa e abrangente da obra de Foucault e da relação entre sujeito e obra de arte. Neste capítulo, vamos investigar como a experiência pessoal do filósofo com a fotografia pode nos ajudar a compreender melhor suas reflexões sobre arte e subjetividade, e como as teorias da fotografia podem se relacionar com a obra de Foucault.

5.1 – ENTRE PENSAMENTOS E EMOÇÕES



[Fig. 8] *Empty New York*, 1964.

No texto dedicado à exposição do fotógrafo Duane Michals, *La pensée, l'émotion*, de 1982 (200b) Michel Foucault fará uma série de considerações inéditas sobre a relação entre o sujeito e a arte, de como o objeto plástico alcança a dimensão da subjetividade humana. De maneira preliminar, analisando as produções do artista, afirma quão improprio é falar sobre a fotografia: “Eu sei que não é apropriado contar uma fotografia. Sem dúvida, é o sinal de que não se sabe muito bem falar sobre isso; para uma de duas coisas: não conta nada e a história a altera; ou, se ela contar, não precisa de nós.” (FOUCAULT, 2001b, 1062-1070).

Mas elas forçam a contar algo. Segundo o ele, as fotos de Duane Michals dão o desejo indiscreto de contar a história, de querer, desajeitadamente, contar o que não pode ser contado: “um prazer, um encontro que não teve amanhã, uma angústia irracional em uma rua conhecida, a sensação de uma presença estranha em que ninguém acredita, e menos ainda aqueles a quem é contada.” (1994, DE IV, n.307.). Sim, a arte pode provocar sensações que não podem ser totalmente compreendidas. A arte tem a capacidade de explorar emoções,

memórias e experiências que muitas vezes são difíceis de expressar ou colocar em palavras. Pode evocar sentimentos, pensamentos e reações que são complexos e multifacetados, e que podem ser diferentes para cada espectador individual. Nesse sentido, a arte pode criar uma sensação de mistério ou incerteza, incentivando o espectador a se envolver com a obra em um nível mais profundo e a explorar sua própria conexão pessoal com ela.

Para ele, existe o objeto estético enquanto procedimento e plasticidade, mas também, e antes de tudo, como experiência, e isso o atrai em Duane Michals. E essas experiências são do artista, mas também do espectador, que fala de sensações e prazeres:

experimentos que foram feitos apenas por ele; mas que, não sei bem como, deslizam para mim - e, creio, para quem as olha -, despertando prazeres, ansiedades, modos de ver, sensações que já tive ou que sinto que devo experimentar um dia, e das quais sempre me pergunto se são dele ou de mim, sabendo muito bem que as devo a Duane Michals. (1994, DE IV, n. 307).

Ora, Foucault está falando de aspectos sensoriais do espectador – enquanto um experiência pessoal do filósofo – diante da arte fotográfica. As fotos de Michals, seus procedimentos, técnicas e intenções se dão no universo de impossibilidades que incentivam esses cruzamentos de experiência: “As coisas que você não pode ver são as mais significativas. Não podemos fotografá-los, apenas sugeri-los”. Sua fotografia não segue uma mera captura da realidade, é muito mais que isso, e não deixa de ser realidade, na verdade é uma realidade, mas no sentido de um outro mundo imagético possível. Ora, as mesmas experiências intraduzíveis da literatura e da pintura, o atraem também para a fotografia, o fascínio pelas experiências intraduzíveis. Essas percepções de Foucault podem sugerir um possível alinhamento com aspectos das teorias de renomados estudiosos da fotografia, como Roland Barthes, Walter Benjamin e Jacques Rancière. Examinaremos essa relação mais de perto.

Em *A câmara clara*, Roland Barthes encontra-se com um enigma. Enquanto proclama a existência de uma linguagem universal que revele as essências de toda imagem fotográfica, também reconhece a contingência da fotografia e sua impossibilidade de ser compreendida filosoficamente. Mesmo equilibrando esses opostos, o semiólogo francês busca provar que a fotografia possui marcas únicas que a diferenciam das demais imagens. Assim, o que torna a foto única é seu referencial fotográfico, a coisa verdadeira que foi colocada diante da objetiva

(BARTHES, 1984, p. 115). Barthes acredita que a fotografia, diferentemente das demais imagens, não se diferencia do que representa e não se separa do seu referencial. Enquanto a pintura e o discurso podem imitar a realidade por meio de representações questionáveis, a imagem fotográfica retrata aquilo que realmente existiu. A inegável existência da coisa fotografada projeta sua realidade no passado, criando a conjunção entre realidade e passado, que é o coração da foto. A imagem fotográfica representa algo que existiu e sua característica principal é o "isso-foi". Logo, o traço inimitável da fotografia é que alguém viu o referencial em carne e osso ou pessoalmente. (BARTHES, 1984, p. 118). Em meio a uma dicotomia, Roland Barthes contempla o paradoxo da fotografia. Em seu texto, ele divaga sobre o poder da imagem, sua capacidade de capturar o real, e a complexidade de estabelecer um discurso universal sobre as características fundamentais da fotografia. Ela é a autenticação de si mesma, enquanto a linguagem habita um campo ficcional, incapaz de autenticar aquilo que representa. Não somente a imagem fotográfica é em si uma imagem, como também essa imagem muito especial se dá por completo. Ao oferecer ao olhar a materialidade da coisa representada, a fotografia torna o passado tão seguro quanto o presente. Nesta ordem de ideias, o historiador perde seu papel de mediador, pois o episódio se apresenta sem método. É o “real no estado passado”, sem a mediação da narrativa historiográfica, que a imagem fotográfica captura para sempre. (BARTHES, 1984, p. 130)

Enquanto a história se vale do discurso para manter a memória dos dias passados, a fotografia é uma testemunha fiel, sem futuro e imóvel, deixando uma imagem eterna do que já passou. (BARTHES, 1984, p. 134) Com seu poder de autenticidade inabalável, a fotografia transcende a representação, retendo para sempre o que um dia foi real. A fotografia é, para Barthes a “emanação mágica do passado real”, uma espécie de ícone intocável, separado das outras formas de arte. É uma imagem retida, um testemunho seguro e imóvel do que já existiu, conservado como um ritual de culto. Sua existência é para ser contemplada, guardada em álbuns ou exposta sobre a mesa. É uma forma de segurar o tempo, de congelar o passado e torná-lo presente para sempre. A fotografia é, assim, a materialização da memória, uma magia não uma arte. (BARTHES, 1984, p. 132)

Para Barthes, ela é preenchida por dois elementos sagrados: o *studium* e o *punctum*. O *studium* é a encenação ampla da foto, uma visão geral que se estende ao olhar do espectador, e é compreendido sem esforço. É a intenção do fotógrafo que brilha na luz da imagem, uma

harmonia que pode ser aprovada ou desaprovada, mas sempre compreendida. Já o *punctum* é o detalhe que punge o coração, o esmagamento do tempo, a confirmação de que aquele momento já passou e jamais retornará. É a catástrofe da morte, que mesmo se o sujeito estiver vivo, a fotografia já a certifica. É um eco eterno da imortalidade, um monumento à memória. (BARTHES, 1984, p. 142) Em vista disso, cada imagem fotográfica é uma interrupção, apesar de parecer estar enraizada em nossa rotina cotidiana. Ela carrega consigo a marca da eternidade, como se fosse uma pedra preciosa guardada dentro do tempo. Para Barthes, a fotografia se aproxima mais do teatro do que da pintura, justamente porque ambos possuem a morte como sinal comum. O teatro, inicialmente, estava relacionado com o culto dos mortos: os atores, ao se vestirem, desempenhavam o papel de um corpo ao mesmo tempo vivo e morto. É essa mesma relação que Barthes encontra na fotografia, pois, por mais vivos que possamos imaginar, eles são a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos. (BARTHES, 1984, p. 53-54).

Portanto, o autor percebe a fotografia como uma face sem movimento, porém com um poder de prova implacável, o que a impede de se aprofundar. Ao examinar a foto, só é possível encontrar duas certezas: a primeira é a existência do objeto fotografado, e a segunda é a projeção da existência passada na imagem, como uma forma de atestado. Diante destas circunstâncias, Barthes enxerga na fotografia uma loucura, uma ilusão, pois do um lado, o objeto não está presente, mas de outro lado, ele já existiu. Assim, a imagem fotográfica se apresenta como uma falsidade na percepção, porém verdadeira no tempo. (BARTHES, 1984, p. 169)

Como um eco dos pensamentos de Roland Barthes, o filósofo alemão Walter Benjamin também não vê a fotografia como uma forma de arte. Em suas escritas, *Pequena História da Fotografia* e *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, ele afirma, assim como Barthes, que a fotografia não é uma criação artística. A fotografia é apenas uma reprodução que permite a rápida difusão e a posterior popularização das verdadeiras obras artísticas. Entre a arte e a fotografia há uma tensão ainda não resolvida, uma tensão que surge quando as obras de arte são fotografadas, e é isso que caracteriza a relação moderna entre as duas. (BENJAMIN, 1987, p. 104).

A fotografia é a prova da mudança, um rasgo no domínio artístico, que traz à tona o desejo de capturar o real com fidelidade. O filósofo alemão enxerga nessa reprodutibilidade

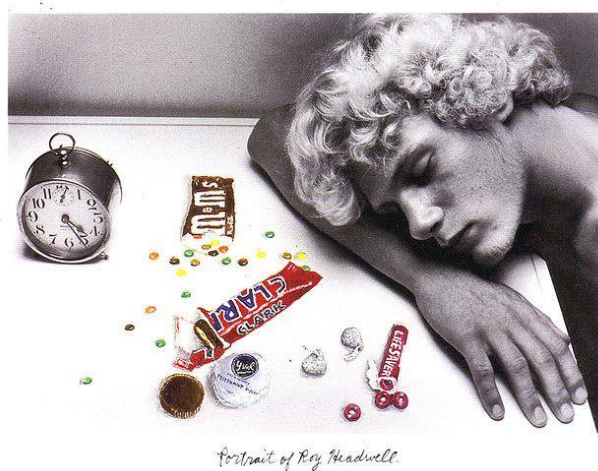
técnica uma brecha na relação entre arte e comércio. Enquanto para ele, a reprodução não é mais do que uma sombra fugaz, incapaz de capturar a essência da verdadeira obra de arte, para Barthes, a fotografia é a testemunha efêmera dos momentos que se esvanecem no mar de tempo. Ademais, de acordo com Benjamin, nenhuma cópia pode capturar a essência "presente e única" da obra de arte, sua existência singular no lugar onde se encontra. É essa unicidade que dá a ela sua aura, sua autenticidade. No início, essas produções eram vistas como ferramentas mágicas, devido ao peso que o valor de culto tinha sobre elas, antes de serem reconhecidas como verdadeiras obras de arte. (BENJAMIN, 1987, p. 167)

A fotografia é um reflexo da sociedade e seu papel é apenas testemunhar a realidade. Entretanto, no meio da agitação do mundo, o fotógrafo é como um bardo que canta a música da vida, capturando momentos preciosos e eternizando-os em suas imagens. Este texto apresenta uma visão interessante sobre a fotografia e seu papel na sociedade. De um lado, a fotografia é vista como uma forma de registrar a realidade, ou seja, testemunhar o que está acontecendo na sociedade em um determinado momento. No entanto, o texto destaca que o fotógrafo tem uma visão única sobre essa realidade e é capaz de capturar momentos preciosos, como se fosse um bardo que canta a música da vida. Essa comparação com o bardo é significativa, pois sugere que a fotografia não apenas registra a realidade, mas também a interpreta e a transforma em algo mais profundo e significativo.

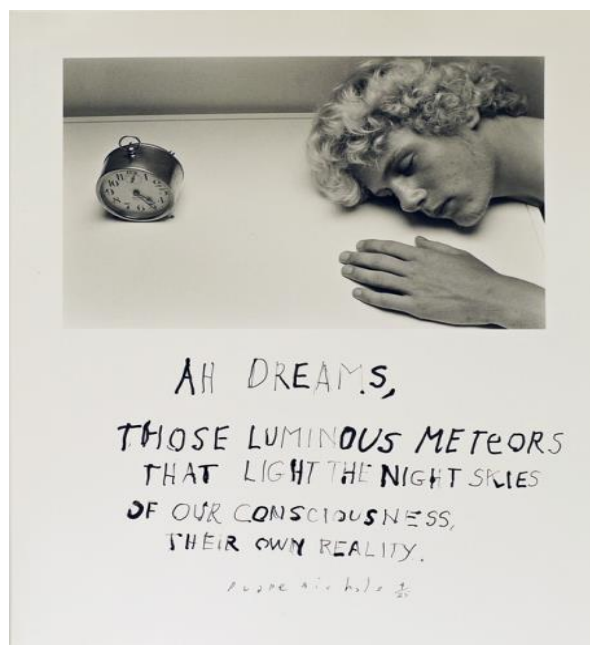
Mesmo sendo uma mera reprodução da realidade, a fotografia é uma obra-prima, uma sinfonia visual que atravessa os tempos e encanta as gerações. Não há uma lógica única para interpretar as imagens da vida moderna. Alguns filósofos acreditam que o excesso de imagens é a raiz dos males sociais, mas Jacques Rancière discorda. Ele argumenta que o que há em abundância são aqueles que decidem o que as imagens significam e o que devemos pensar a respeito. São corpos sem voz, inseridos em um sistema que nos ensina que só poucos são capazes de ver e falar. Assim, não se trata de escolher entre imagens e palavras, mas de desafiar a lógica dominante que permita que poucos decidam o significado das imagens para todos. (RANCIÈRE, 2012, p. 94).

Assim, Rancière acredita que estética e política são unidas pela mão da ordem social. Em sua obra, *Políticas da Escrita*, ele aponta que a ordem política que molda o corpo social é construída por meio de uma partilha do sensível, que delimita "a distribuição de corpos com base em suas atribuições e propósitos" e regula a circulação do significado segundo "a ordem

do visível e do expressável". Dessa maneira, a política é estética, já que é "uma forma de definir o sensível", "um modo de visibilidade e expressibilidade do que é específico e do que é comum" (RANCIÈRE, 1995, p. 8). Além dos velhos caminhos percorridos pela política - como a visão de Aristóteles que designa um lugar de fala para os indivíduos com base em suas posições sociais -, Rancière propõe em *A partilha do Sensível* (2005) que a política é, acima de tudo, uma estética primordial, que confere visibilidade às práticas artísticas. Ele sustenta que essas práticas são "modos de fazer" que interferem na distribuição geral de modos de fazer, na sua relação com modos de ser e na forma como são visíveis. Assim, os modos de pensamento da arte se conectam às diversas formas de conceber a organização política na comunidade. É somente com a política que as "práticas estéticas", ou seja, os regimes da arte, podem ser identificados. No campo da política estética, Rancière revela três regimes da arte. O primeiro, o regime ético das imagens, é uma discussão sobre a verdade, o destino e a origem das imagens. O segundo, o regime poético/representativo, classifica as artes como formas de imitação bem-feita e é guiado pela noção de *mimesis*. Porém, a autonomia da arte fica sujeita a uma hierarquia de valor. Já o terceiro regime, o estético, identifica a arte como singular e desobriga-a de toda e qualquer regra, permitindo a igualdade de todos os temas e a possibilidade para qualquer pessoa estabelecer seus próprios julgamentos sobre as obras de arte. Talvez seja aqui, na autonomia do regime estético, assim como nas percepções singulares e seus movimentos de realidade e memória, como sugeridos por Barthes e Benjamin, que reside a filosofia e admiração de Foucault pela fotografia. Vejamos algumas percepções do filósofo.



Roy Headwell [Fig. 9]



Roy Headwell [Fig. 10]

Um jovem, Roy Headwell, está sentado, perto de uma mesa, [Fig.9], lentamente ele inclinou a cabeça; ele acabou baixando. Ele acabou de adormecer, escultura delicada. Assim é a fotografia:

Um pouco mais adiante, nesta mesma mesa, a meio caminho entre os cabelos louros do dorminhoco e o nosso olhar, biscoitos cuidadosamente modelados: bordas, ângulos, vários rostos luminosos, a massa quebradiça irradia como pedrinhas: está aí, nessas figuras intensamente reais, que toda a parte pintada da fotografia está concentrada. (1994, DE IV, nº307).

Seriam esses "biscoitos" a mensagem do sonhador, ou o objeto inconfundível de nossa percepção? Considere outra versão mais antiga do mesmo tema, [Fig 10]. Nenhuma pintura, então, mas duas fotos que respondem uma à outra e ambas são chamadas de *Narciso*. De forma inédita, Foucault nos convida através da obra de arte, e de uma experiência pessoal, a pensar a relação sujeito e objeto plástico considerando, de forma incisiva, a dimensão subjetiva na qual é possível ser alcançada pela arte. A fotografia se põe em suas possibilidades criadoras, não sendo uma mera imitação do real, uma mera captura, mas uma

experiência única e singular que de algum modo alcança certas camadas da subjetividade humana.

A fotografia é uma forma de arte que possui o poder de revelar uma outra versão do mundo que alcança a subjetividade. Isso ocorre porque a fotografia é uma representação visual da realidade, e como tal, pode ser influenciada pela perspectiva e visão subjetiva do fotógrafo.

A subjetividade é a perspectiva individual e única de um indivíduo sobre o mundo e as coisas que o rodeiam. Quando a fotografia é utilizada como uma ferramenta de expressão artística, ela permite que o fotógrafo revele sua visão subjetiva do mundo através de suas imagens. A lente da câmera pode ser usada para enfatizar ou minimizar certos elementos da paisagem, e a escolha do enquadramento e da perspectiva pode ser usada para transmitir uma mensagem ou emoção específica.

5.2 – FOTOGRAFIA, UM EFEITO POLÍTICO?



[Fig. 11] -*Peintre et modèle : le Printemps*, Gérard Fromanger, 1972.

O surgimento da fotografia no século XIX e, portanto, consequentemente, de colisão e interação com a pintura, como forma até então mais genuína de criação artística, é assinalado

por Foucault como um dos períodos mais fecundos das artes na medida em que possibilitou um enorme espaço de interação entre duas técnicas de produção de imagens que, no auge daquele momento, se mesclavam, se confundiam e intercalavam. É o que o filósofo nos diz em *La peinture photogénique*, texto elaborado por ocasião da exposição do pintor-fotógrafo Gérard Fromanger, intitulada *Le désir est partout*, na Galeria *Jeanne Burcher*, que levanta reflexões sobre a importância que Foucault dá à noção da “técnica” do artista. O filósofo destaca inicialmente, no referido artigo, a livre relação que havia entre fotografia e pintura no século XIX. Uma grande liberdade e extravagância que faziam fotografia e pintura se confundirem. Momento de grande relevância, como apontado já apontado por Benjamin, outro grande estudioso do assunto:

O conceito elementar que assim podemos formar da utilidade de um quadro foi significativamente ampliado pela fotografia. Essa forma mais ampla é a sua forma atual. O debate contemporâneo atingiu o seu clímax nos momentos em que, integrando a fotografia na análise, esclarece a sua relação com a pintura. (2017, p. 123).

Tratava-se de um período de intensa liberdade no qual “as imagens se negavam a ser um quadro, uma fotografia ou uma gravura sob o signo de um autor”. Contudo, todos os contornos técnicos da fotografia que os amadores dominavam e que lhes permitiam tantas mudanças foram incorporados pelos técnicos, pelos laboratórios e pelos comerciantes; uns “tiram” a foto, outros a “revelam”; ninguém mais para “liberar” a imagem. Os profissionais da fotografia se encerraram na austeridade de uma “arte” cujas regras internas devem se abster do delito de cópia. Desse modo, a arte se coloca de fato nas relações comerciais, de poder, como mercadoria, como parte das relações econômicas e sociais da modernidade capitalista. Benjamin, em seu célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* notou, seguindo Marx, que o antigo “valor de culto” – o equivalente do “valor de uso” de Marx – da obra de arte foi substituído, com o avanço da técnica moderna, pelo “valor de exposição”. E com a criação da fotografia a “aura” da arte – seu caráter de presença e de unicidade – desaparece e sua semelhança com a mercadoria reproduzível se concretiza. Sem aura, tudo pode ser “possuído” e massificado (ou seja, as coisas passam a ser sempre semelhantes a si mesmas).

De outro modo, na sociedade contemporânea, a arte deixou de ser apenas uma mercadoria tradicional, de compra e venda, e se tornou ela mesma uma força produtiva para a reprodução do capital – tecnicamente administrada para este fim. É esta intenção administrada que Adorno e Horkheimer chamaram de "Indústria Cultural". Agora não se trata mais de se produzir obras artísticas para depois transformá-las em mercadoria: trata-se de pensar desde o início aquilo que seria "arte" como uma mercadoria. Em virtude disso, segundo Foucault, privados da possibilidade técnica de fabricar imagens, restritos à estética de uma arte sem imagem, submetidos à obrigação teórica de desqualificar as imagens, destinados a só ler as imagens como uma linguagem, podíamos ser entregues, pés e mãos atados, ao domínio de outras imagens - políticas, comerciais - sobre as quais não tínhamos poder. Como reencontrar o jogo de outrora? Como reaprender não simplesmente a decifrar ou a alterar as imagens que nos são impostas, mas a fabricá-las de todas as maneiras? Como lutar no campo das artes, da estética, contra as formas a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão?

Arte e política podem se construir de diferentes formas e por diversas ações e abordagens. Em *La peinture photogénique*, o destaque é dado à “técnica” do artista como forma de se reencontrar a essência e a liberdade da arte e ao mesmo tempo uma forma de luta diante do poder e da sujeição. Foucault toma inicialmente como exemplo as técnicas empregadas pelos movimentos do pop-art e do hiper-realismo que surgiram na década 1950-1960 na Inglaterra e nos Estados e que empregavam novas técnicas na criação de imagens:

A relação do pintor com o que ele pintava achando-se substituída, amparada, assegurada. As pessoas do pop, as do hiper-realismo pintam imagens. Não integram as imagens à sua técnica de pintura, elas a prolongam em um grande banho de imagens. É sua pintura que age como relé nesse percurso sem fim. Pintam imagens em dois sentidos. Como se diz: pintar uma árvore, pintar um rosto: utilizem elas um negativo, um diapositivo, uma foto revelada, uma sombra chinesa, pouco importa; não vão buscar por trás da imagem o que ela representa e o que talvez nunca tenham visto; captam imagens e nada mais. Mas também pintam imagens, como se diz pintar um quadro; pois o que produziram ao final do seu trabalho não é um quadro construído a partir de uma fotografia, nem uma fotografia maquiada em quadro, mas uma imagem apreendida na trajetória que a leva da fotografia ao quadro. (FOUCAULT, 2009, p.350).

Fromanger, seguindo essa linha de inovação, é muito mais expressivo. Seu método consiste em tirar uma foto de lugares, das cidades, ruas, pessoas, sem qualquer pretensão de que ela se torne um quadro. Ele aplica diretamente a pintura sobre a tela de projeção, sem dar

a cor outro apoio a não ser o de uma sombra - esse frágil desenho sem traçado, prestes a se desvanecer. E as cores, com suas diferenças (as quentes e as frias, as que queimam e as que gelam, as que avançam e as que recuam, as que se movem e as que paralisam), estabelecem distâncias, tensões, centros de atração e de repulsão, regiões altas e baixas, diferenças de potencial. “Criar um acontecimento-quadro sobre o acontecimento-foto”. Suscita um acontecimento que transmite e magnifica o outro, que se combine com ele e produza, para todos aqueles que vierem olhá-lo e para cada olhar singular pousado sobre ele, uma série ilimitada de novas passagens.

Desse modo, a partir da “técnica”, podemos traçar um fio condutor que parece conectar os eixos ou domínios do saber, poder, da política e da ética, através da figura do “artista” que se constitui de maneira singular nos trabalhos do filósofo. Não só nas imagens paradas, capturas em seu instante, mas também nas imagens em movimento. Ora, a variedade de técnicas na fotografia, assim como na pintura, levaria à possibilidade da criação de novos espaços, de lugares outros de experiência.

A fotografia é uma forma de arte que permite a captura e a representação da realidade através de imagens. Na fotografia, assim como na pintura, há uma grande variedade de técnicas que podem ser utilizadas para criar novos espaços e lugares de experiência. Essas técnicas são ferramentas importantes para os fotógrafos que desejam expressar suas visões e emoções através de suas imagens. Uma dessas técnicas é a composição, que diz respeito à forma como os elementos visuais são organizados e dispostos na imagem. A composição pode ser utilizada para criar equilíbrio, harmonia e ritmo nas imagens, e para transmitir uma mensagem ou emoção específica. Outra técnica importante na fotografia é a manipulação da luz, que pode ser usada para destacar ou minimizar certos elementos na imagem. A manipulação da luz pode ser feita de várias formas, incluindo o uso de fontes de luz artificial ou a escolha do momento do dia para realizar a foto. A técnica de edição também é importante na fotografia, pois permite ao fotógrafo manipular a imagem depois de tirada. A edição pode ser usada para corrigir problemas técnicos, como a exposição ou a cor, mas também pode ser usada para criar efeitos visuais interessantes e para manipular a realidade da imagem.

Além disso, a fotografia também permite a criação de imagens híbridas, como fotografias de montagem ou imagens digitais, que são criadas a partir de várias imagens ou

elementos. Essas técnicas permitem ao fotógrafo criar espaços e lugares de experiência, que são únicos e distintos da realidade cotidiana. Em resumo, a variedade de técnicas na fotografia é fundamental para a criação de novos espaços e lugares de experiência. Essas técnicas permitem ao fotógrafo expressar suas visões e emoções de maneira criativa e original, e também permitem ao espectador experimentar ver o mundo de maneiras diferentes e novas.

CAPÍTULO VI - FOUCAULT E AS EXPERIÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

Este capítulo será dedicado à arte cinematográfica no pensamento de Michel Foucault. É importante ressaltar, inicialmente, que, assim como nos temas da pintura e da fotografia, também entendemos, a partir da obra foucaultiana, a cinematografia como um lugar de experiências do sujeito, lugar de intersubjetividades: é um campo de saber, mas também um lugar de possibilidade de fuga desses saberes constituídos, em uma relação entre os sujeitos e os lugares. São experiências, como diria Foucault, de “alguma coisa da qual saímos transformados” (FOUCAULT, 2001a, p. 860). Ora, como dito, o filme é um conjunto de saberes constituídos: congrega as demais linguagens artísticas, redimensionando-as em suas potencialidades, incorporando-as, superpondo-as, seja transformando completamente seus objetivos, fazeres, recursos e artifícios. Constitui-se, pois, poderíamos dizer, enquanto um “saber cinematográfico”, através do movimento de imagens, que diz respeito a saberes, desdobrando-se nas telas. Ora, desse modo, em que sentido se daria uma experiência assistindo a fuga de Michel Poiccard, um pequeno criminoso que se apaixona pela estudante americana Patrícia Franchini, que rouba um carro, mata um policial e foge no filme *À bout de souffle*, da *Nouvelle Vague* francesa de 1960, dirigido por Jean-Luc Godard? ou mesmo Pietro, que aparece de repente na casa de uma família burguesa em Milão e afeta profundamente a vida de cada membro da família, levando cada um deles a questionar as suas crenças e valores, no filme *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini?

Foucault não teria uma resposta objetiva para essas questões. No entanto, seu posicionamento assemelha-se muito à recepção da fotografia feita por Roland Barthes, que, em suas análises filosóficas, interpreta a imagem na medida em que esta alcança a dimensão subjetiva humana, a singularidade do espectador, sem a preocupação de desvendar, analiticamente, seus segredos mais subjetivos, hermeticamente inalcançáveis. Até porque, o filósofo não fala das qualidades da experiência fílmica, ou mesmo de como, eventualmente, por meio de mecanismos, alcança a subjetividade humana. Seu posicionamento sobre a sétima arte é no sentido de um “lugar outro” de relações possíveis, de partilha, tão característico da cultura humana. Ele vê o cinema como algo que transcende a realidade convencional e

oferece uma oportunidade de conexões e partilhas de experiências. Para o filósofo, a imagem em movimento se dá enquanto uma heterotopia.

6.1 – CINEMA: ALGUMA COISA DA QUAL SAÍMOS TRANSFORMADOS?

Quando falamos de transformações do sujeito no pensamento de Michel Foucault é sempre enquanto uma silenciosa possibilidade advinda do campo das relações e do mundo partilhado. As experiências dos “lugares outros” – na medida em que são lugares fantásticos, mas que se relacionam com a realidade, como o cinema – alcança a subjetividade humana, que, em sua singularidade, é sempre, hermeticamente, um mistério, no qual o filósofo não toca, mas identifica seus lugares de possibilidade. Ora, inicialmente, da década de 1960, temos as significativas noções de “experiências limite”, de “experiências da linguagem”, tão caras à Bataille e Blanchot, que estabelecem a noção de experiência no pensamento do filósofo. No entanto, será que poderíamos posicionar as produções cinematográficas nessas fronteiras analisadas por ele? Veremos que o cinema consegue, assim como essas experiências da linguagem, afrontar a loucura, a morte, a noite e a sexualidade, os saberes constituídos, não na espessura de uma linguagem fortemente literária, mas através de um conjunto de possibilidades proporcionados pela sétima arte, ao mesmo tempo em que a noção de transgressão desdobra-se – na espessura da subjetividade humana – no que ficou conhecido como cinema transgressivo. Este é caracterizado pelos filmes que desafiam as normas sociais e estéticas convencionais e que buscam explorar temas polêmicos ou tabus. Podem ser estilisticamente inovadores e usar técnicas experimentais para transmitir sua mensagem. Se destacam pela provocação, contestação e desafio às expectativas do público. De diferentes gêneros, é frequentemente associado aos movimentos artísticos e culturais alternativos. Alguns exemplos de diretores e filmes considerados transgressivos incluem Pasolini, Buñuel, Jodorowsky, David Lynch, Lars von Trier e seus filmes respectivos, em especial a cena francesa, na qual Foucault fará significativas análises.

Em 1974, à convite de Serge Daney e Serge Toubiana, Michel Foucault concede uma entrevista à revista *Cahiers du Cinéma*, intitulada *Anti-retro*. Sendo esta, uma das suas primeiras intervenções no campo cinematográfico. Nela, sob uma atmosfera política – afinal

estamos falando no momento dos “anos Mao”⁴⁴ e das eleições que elegeram Giscard d’Estaing à presidência – o filósofo, junto aos redatores, constroem uma notória crítica à moda do “filme retrô”, muito presente na França daquele período, tomando como principais referências os filmes *Lacombe Lucien*, de Louis Malle e *Portier de Nuit*, de Liliana Cavani, ambos de 1974. Nessa elaboração crítica, o filósofo revisita temas importantes como o poder, através do fenômeno do nazismo, ou mesmo a relação dos prazeres e o erotismo envolvidos nas relações de poder, muito bem representado em *Portier de Nuit*. Mas outros temas importantes também são colocados à mesa nessa entrevista, que se assenta no tema da história, na força do cinema de contar a história.

6.2 – CINEMA: FOUCAULT, UM ARQUIVISTA DA MODERNIDADE

A prática de contar uma história tropeça nas infinitudes de “versões”, e diga-se, sempre haverá a versão oficial, como a história do gaullismo, ou, segundo Serge Toubiana, da “ilusão gaullista” na França, que é, segundo Foucault na entrevista: de como o gaullismo se oficializou como história na França, sobre o escrever a história em termos de “um nacionalismo honroso”, de construir o “grande homem da história”, “o homem dos velhos nacionalismos do século XIX” (2014, p.180). Dentre as histórias, sempre haverá a que prevalece, que é massivamente difundida, contada. Ora, isso faz parte, evidentemente, de uma lógica do poder, de uma lógica da dominação. A história oficial acaba sendo necessária às engrenagens dos poderes que se constituem no tempo; com o gaullismo não foi diferente, e ele serve, por exemplo, aos interesses da política francesa recente. Inicialmente na entrevista o filósofo dá um tom de que cinema registra e arquiva a história. Ora, parece-nos que o cinema – antes de qualquer encanto – tem uma característica de arquivo. Se de um lado o antigo ofício da escrita cristaliza, em certa medida, a história, o cinema conta, reconta e recria as

⁴⁴ Há uma mudança na posição da revista *Cahiers du Cinéma* após maio de 1968, tornando-se mais teórica e militante com o objetivo de impactar a sociedade através de seus textos. A politização da produção cinematográfica global foi destacada como uma oportunidade para o cinema ser usado como um veículo de luta e mudança social. A *mise en scène* e a autoria estavam entrando em decadência como métodos de análise, enquanto a linguística, a reinterpretção da teoria marxista e o estruturalismo estavam mudando a discussão para uma perspectiva política. Num contexto de crise de paradigmas, a revista *Cahiers du Cinéma* tornou-se maoísta em 1971 e viu a produção intelectual como um meio de mudanças sociais.

histórias ao mesmo tempo, arquivando-as no tempo. Para o filósofo, é um cinema enquanto “acontecimento”, da relação com o passado, da relação com a história” (MANIGLIER, p.44, 2012).

Mas o que está em jogo no contar a história? Para o filósofo, o que está em jogo, do ponto de vista cinematográfico, é o que poderíamos chamar de “história popular”. Segundo ele, existe aquelas pessoas que não têm o direito à escrita, de escrever a sua própria história, mas, no entanto, têm maneiras de registrá-las, de lembrá-las, vivê-las e utilizá-las. Formas de “experiência” e de “memória” que são produzidas na ausência de técnicas e instrumentos pouco difundidos socialmente, quando indivíduos são colocados à margem. Nesta ausência, a genialidade humana recorre às oralidades, canções e textos: “Essa história popular era, até certo ponto, mais viva, mais claramente formulada ainda no século XIX, onde havia, por exemplo, toda uma tradição das lutas que se traduzia seja oralmente, seja através de textos, de canções etc.” (2009, p.332). No entanto, o que sempre houve, segundo Foucault, foi uma rede de estratégias de poder que bloqueavam a memória popular, em que toda uma série de aparatos foi estabelecida – a “literatura popular”, a literatura barata, mas também o ensino escolar – para bloquear esse movimento da memória popular, e pode-se dizer que o sucesso desse empreendimento foi relativamente grande. Na relação de poder, há mecanismo para diminuir, ou mesmo retardar, qualquer forma de acúmulo ou desenvolvimento do saber, e obviamente, a experiência humana, nos seus aspectos mais subjetivos, é atingida. É nesse sentido que a memória popular é atingida. Segundo o filósofo, a significativa redução do saber histórico é um grande exemplo dessas estratégias de poder:

Quando se pensa, por exemplo, sobre o que os operários do fim do século XIX sabiam sobre sua própria história, sobre o que tinha sido a tradição sindical - no sentido estrito do termo tradição - até a guerra de 1914, era igualmente formidável. Isso não cessou de diminuir. Diminui, mas, no entanto, não se perde. (2009, p.332).

Entretanto, a imagem através do cinema e da televisão mudam essa realidade. Segundo ele, a literatura barata não é mais suficiente. Agora há meios mais eficazes, que são a televisão e o cinema, que recodificam a memória popular que existe, mas que não tem nenhum meio de se formular. Então, de forma emblemática: “mostra-se às pessoas não o que elas foram, mas o que é preciso que elas se lembrem que foram”. Desse modo, o cinema pode ajudar a preservar

a memória histórica. Ele pode retratar eventos históricos esquecidos, transmitir emoções que podem ajudar no processo de reconexão com passados historicamente suprimidos. Não é mais sobre uma história oficial, mas sobre uma história popular das lutas e resistências. Em *Nietzsche a genealogia e a história*, de 1971, o filósofo ressalta que a “verdadeira história” não é tanto a busca pela continuidade entre o passado e o presente, mas a esquecida, por isso devemos buscá-las nas discontinuidades, nas desconexões inquietantes dos acontecimentos (1994, V.II, p.141). Desse modo, as luzes se apagam, o silêncio se instala e a tela se ilumina com histórias antigas, memórias guardadas em cada quadro, contadas por meio do brilho do cinema. É na sala escura que a história se revive, os personagens ganham vida e nós os seguimos, na aventura de seus dias, suas lutas e vitórias, e assim, a memória se perpetua. Os filmes são janelas para o passado e nos permitem recordar, sentir e compreender acontecimentos que ainda estão presentes e que nunca devem ser esquecidos. Assim, ele torna-se o guardião da história e a memória se mantém viva, graças a sua arte. A memória se torna, assim, uma forma de luta e resistência:

Como a memória é, no entanto, um importante fator de luta (é, de fato, em uma espécie de dinâmica consciente da história que as lutas se desenvolvem), se a memória das pessoas é mantida, mantém-se seu dinamismo. E mantém-se também sua experiência, seu saber sobre as lutas anteriores. É preciso não mais saber o que foi a Resistência. (2009, p. 332).

A memória é um aspecto marcante da subjetividade humana que se constitui em base, conforme o próprio filósofo, para as lutas. Do ponto de vista destas, a memória é um registro e um genuíno indicador de ações diante das estratégias de poder. O que o cinema faz é relembrar esses registros, é manter viva essas lutas.

6.3– LACOMBE LUCIEN

Lacombe Lucien é um filme francês de 1974 dirigido por Louis Malle. A história se desenvolve durante a Segunda Guerra Mundial, na França ocupada pelos nazistas. O protagonista, Lucien Lacombe, é um jovem que tenta se juntar à resistência francesa, mas é recusado. Em seguida, ele se junta à milícia francesa colaboradora com os nazistas, mas seu relacionamento com uma jovem judia ameaça mudar sua perspectiva sobre a guerra. O filme explora o tema da colaboração francesa com o regime nazista e as motivações pessoais que



[Fig.12] Cena do filme *Lacombe Lucien*, de 1974.

levaram algumas pessoas a apoiá-lo. *Lacombe Lucien* é um retrato complexo e desconfortável da guerra e do conflito moral que enfrentaram os franceses na época. Louis Malle também era conhecido por incluir elementos eróticos em suas obras cinematográficas, como em alguns de seus filmes notáveis: *Os Amantes* (1958), censurado no Brasil, *Um Sopro no Coração* (1971), que aborda o tema do incesto e *Pretty Baby* (1978), que retrata a prostituição infantil. Em *Lacombe Lucien*, o cineasta mantém essa abordagem ao explorar a complexa dinâmica de poder e sedução entre o jovem camponês nazista e uma jovem judia.⁴⁵ A paixão de Lucien pela jovem France é o componente da erotização e humanização do jovem soldado. Nas últimas cenas, o personagem é mostrado pela primeira vez feliz e sorridente ao lado de France na paisagem rural francesa, fortalecendo ainda mais a tentativa de humanização do jovem Lucien. *Será que o personagem não é totalmente mau por livrar a moça do campo de concentração? Os colaboradores merecem o perdão?* A construção do personagem de Lucien Lacombe, assim como a abordagem da sua colaboração com o regime nazista, gerou uma série de debates entre os críticos da revista *Cahiers du Cinéma*. Segundo eles, a visão adotada pelo filme possibilita a humanização do colaborador, o que foi interpretado como uma falta de compromisso político. Além disso, o filme foi acusado de possuir elementos de erotização e

⁴⁵ Outro filme do cineasta com a temática nazista é *Au revoir les enfants*, de 1987. A obra retrata a história de um grupo de meninos em um internato católico na França durante a ocupação nazista. O personagem principal, Julien Quentin, é uma criança sensível e introvertida que luta para se encaixar com seus colegas de classe. Um dia, novos alunos chegam à escola, incluindo um menino chamado Jean Bonnet. Julien e Jean rapidamente se tornam amigos, mas Julien logo descobre que Jean é judeu e está se escondendo dos nazistas. À medida que a guerra avança, a escola se torna um refúgio para crianças judias, e os meninos devem enfrentar a dura realidade do Holocausto.

fascinação pelo nazismo, o que foi visto como uma fuga de uma perspectiva política adequada. A polêmica envolvendo o filme surgiu devido à abordagem de um tema altamente incômodo para a sociedade francesa: o papel dos franceses durante a ocupação nazista.

Essa não era a primeira vez que a indústria cinematográfica francesa se aventurava a colocar em questão a participação francesa na Segunda Guerra Mundial. Em 1969 Marcel Ophüls realizou o documentário *Le Chagrin et la Pitié*, no qual, através de relatos, examina a colaboração francesa com o regime nazista durante a ocupação da França. O título é uma referência a "Chagrin" (tristeza) e a "Pitié" (compaixão), que são as emoções que o filme busca suscitar em seu público. É uma das obras cinematográficas que fez Foucault questionar, na entrevista de 1974, sobre a possibilidade de fazer filmes sobre resistência: *Será possível, atualmente, fazer um filme positivo sobre as lutas de resistência?* Além do mais, o filósofo questiona se é possível contar uma história de luta sem recorrer aos processos tradicionais de heroificação, que têm sido utilizados para narrar a história, incluindo a Revolução Francesa. O autor menciona a oposição irônica a esse tipo de narrativa heroica, questionando se realmente existem heróis ou se todos somos meramente porcos. A reflexão de Foucault mostra a preocupação em considerar outros enfoques na representação da história e dos personagens em filmes:

Não é o herói, é o problema da luta. Pode-se fazer um filme de luta sem que haja os processos tradicionais da heroificação? Retorna-se a um velho problema: como a história chegou a sustentar o discurso que ela sustenta e a recuperar o que se passou, a não ser por um procedimento que fosse o da epopeia, isto é, narrando como uma história de heróis? Foi assim que se escreveu a história da Revolução Francesa. O cinema procedeu da mesma maneira. A isso se pode sempre opor o avesso irônico: Não, vejam, não há heróis. Somos todos uns porcos etc.” (2009, p. 333).

O filósofo levanta um antigo problema que é de como a história sustenta seu próprio discurso e como os eventos são recuperados, se não através do procedimento da narrativa épica, ou seja, narrado como uma história de heróis. Foi assim que a história da Revolução Francesa, como tantas outras, foram escritas, *mas o mesmo valeria para o cinema?* A obra cinematográfica de Louis Male, especificamente o filme de Lucien, contribuiu de forma significativa para este debate, evidenciando o papel do cinema na história. É necessário considerar se é possível haver um filme de luta sem os processos convencionais da heroificação, o que retorna uma questão antiga a respeito da narrativa histórica, assim como

da inclusão de personagens e narrativas até então esquecidas. Outro aspecto evidenciado no filme é o erótico ligado ao poder, ao nazismo. Segundo Foucault:

Me parece que, em *Lacombe Lucien*, o aspecto erótico, apaixonado tem uma função bastante fácil de localizar. E, no fundo, uma maneira de reconciliar o anti-herói, de dizer que ele não é tão anti-herói quanto aquilo [...] Se, efetivamente, todas as relações de poder são por ele falsificadas e se ele as esvazia, em compensação, no momento que se crê que ele falseia todas as relações eróticas, pois bem! se descobre uma relação verdadeira e ele ama a moça. De um lado, há a máquina do poder que cada vez mais conduz Lacombe, a partir de um pneu furado, para alguma coisa de demente. E do outro lado, há a máquina de amor que está no auge da moda e dá a impressão de falsa, e que, pelo contrário, funciona no outro sentido e restabelece Lucien no final como um belo rapaz nu vivendo no campo com um a moça. [...] Há, portanto, uma espécie de antítese muito fácil entre poder e amor (2009, p.337).

Ele destaca o aspecto erótico e apaixonado em *Lacombe Lucien*. A relação erótica verdadeira é o que reconcilia o anti-herói e o faz menos anti-herói. Por um lado, há a máquina do poder que cada vez mais afeta Lacombe de uma forma negativa, mas, por outro lado, há a máquina do amor que funciona positivamente e restabelece Lucien como um belo rapaz vivendo no campo com a moça. Há uma antítese clara entre poder e amor. Aspectos evidenciados eróticos também presentes em *Portier de Nuit*.⁴⁶ Outra crítica ao filme *Lacombe* pode ser extraída do *Cahiers*, no artigo intitulado *Histoire de sparadrap* ⁴⁷, publicado na revista *Cahiers du Cinéma* em 1974. O crítico de cinema Pascal Bonitzer inicia uma reflexão sobre o impacto de *Lacombe Lucien* na cena cinematográfica francesa, especificamente, na revista *Cahiers*. Na análise, o autor se baseia nas definições de Roland Barthes sobre o uso da denotação na crítica de cinema, evidenciando a importância da teoria para a compreensão da obra de Malle. De acordo com Roland Barthes, a denotação é concebida como um "mito científico" em que as frases são formuladas de modo a transmitir uma "origem e verdade"

⁴⁶ Foucault faz uma significativa crítica sobre a ideia de erotização no cinema, além de criticar a confusão entre o que se entende por Sade e sadismo no cinema, entre hierarquia e organicidade dos corpos. Cf. *Sade, sargento do sexo*, (1975).

⁴⁷ O título do artigo se refere a uma cena em que o colaborador nazista se irrita com o pedido de soltura do prisioneiro. Lucien responde ao pedido apenas dizendo que não gosta de ser tratado como "tu". Para encerrar a conversa, ele coloca um esparadrapo na boca do preso e preenche o contorno dos lábios com um batom. O que está em questão é o poder e na autoridade na representação das relações humanas, especialmente em contextos opressivos. A reação de Lucien ao tratamento informal do prisioneiro sugere que a formalidade e a distância são importantes para ele no estabelecimento de sua autoridade. Além disso, a descrição da pouca idade de Lucien e sua busca por ser visto como autoridade indicam que a aparência e a postura são elementos importantes na construção da imagem de poder.

intrínsecas (BARTHES, 1977, p.74). Bonitzer utiliza essa perspectiva para examinar criticamente o uso da denotação como instrumento de análise fílmica. O autor se esforça para problematizar a abordagem convencional da denotação na crítica de cinema e aplica a teoria de Barthes para oferecer uma nova compreensão do papel da denotação. Conforme o autor argumenta, ao se concentrar apenas na denotação, a crítica cinematográfica torna-se incapaz de compreender e avaliar o significado e o valor das mensagens transmitidas. Segundo Bonitzer, essa abordagem cai em uma armadilha, pois toda forma de denotação está implicitamente ligada a uma ideologia. Portanto, a crítica de cinema deve ir além do conteúdo e considerar também a enunciação, a fim de compreender e questionar a ordem social.

Os editores da revista *Cahiers* estavam buscando uma abordagem diferente de análise de cinema na época, valorizando as conotações em vez da denotação. A ideia era permitir que os significados subjacentes das cenas aparecessem sem ser obstruídos pela interpretação literal dos eventos mostrados. Ao se concentrar nas conotações, os críticos de cinema eram capazes de descobrir sentidos não óbvios e destacar o conteúdo oculto. A abordagem de valorizar a conotação na crítica cinematográfica promove a ideia de que a verdade é construída ao invés de ser objetiva. Isso se assemelha à perspectiva de Roland Barthes, que entendia o trabalho intelectual como uma tarefa de questionar qualquer afirmação. Ao colocar ênfase nas conotações, a crítica cinematográfica questiona a verdade objetiva e aponta para uma construção subjetiva da realidade. (1977, p.73-74). O autor propõe uma abordagem revolucionária para a linguagem, a qual ele chama de "escalonamento de linguagem", como uma "ciência inédita". Esta abordagem tem como objetivo abalar as formas convencionais de expressão, verdade e realidade.

Uma parte significativa do texto distingue a denotação e a conotação com o objetivo de explicar como a enunciação funciona e revela a "armadilha ideológica" no filme *Lacombe Lucien*. O argumento é a base para a compreensão dos artigos subsequentes sobre o filme. O autor, Bonitzer, busca apresentar ao público o significado conotado do personagem principal. A estratégia é baseada na preferência do diretor, Malle, em destacar a denotação, ou seja, a psique de Lucien. No entanto, esse enfoque esconde uma mensagem e um conteúdo latente que só pode ser revelado através da análise das conotações.

Revela ao mesmo tempo o sistema pelo qual o filme responde: cegar, barrar, atrapalhar a denotação do comportamento de Lucien, de tal forma que este comportamento denote bem o fascismo, mas conota também outra coisa, e esta outra

coisa, em princípio indefinível (a psique de Lucien) que traz em última instância o sentido. (BONITZER, 1974).

Embora o comportamento de Lucien represente bem o fascismo, para Bonitzer, a intenção do diretor Louis Malle é esconder outras conotações presentes no filme. Não apenas Bonitzer, mas também outros artigos sobre *Lacombe Lucien* na revista *Cahiers* criticam a ideia de que o comportamento do jovem camponês possa ser explicado apenas pela psicologia, ou seja, pelo significado denotado. Eles argumentam que há muito mais a ser explorado na análise das conotações. Louis Malle escolheu valorizar a denotação em sua obra com o objetivo de escapar de uma perspectiva política sobre o nazismo. A revista acredita que a análise de Bonitzer, baseada na distinção entre denotação e conotação, é um método útil para compreender os mecanismos de significação do filme e contribui para o debate crítico. Análise de Bonitzer torna-se de grande relevância na revista *Cahiers*. É uma espécie de introdução ao tema da denotação e conotação na crítica de cinema e é considerada a mais relevante entre todos os artigos publicados sobre o filme na revista.

Dork Zabunyan e Maniglier, em *Foucault va au cinéma*, levantam uma outra questão que se faz presente: o ator, como sendo a maior expressão de linguagem no cinema. (2012, p.22). A questão não é a escritura que vira diálogos no cinema, mas o corpo do ator como intérprete que se transforma em lugar e linguagem. Talvez seja apropriado invocar Judith Butler e sua concepção de performatividade para aprofundar nossa compreensão acerca da intrincada relação entre vida e arte. A performatividade, como conceito desenvolvido por Butler, lança luz sobre a maneira pela qual os seres humanos moldam e constroem suas identidades e realidades sociais através de atos repetitivos e reiterados, numa dança intrincada de significados e simbolismos.

6.4 - ARTE E SEXUALIDADE DA MODERNIDADE

A filósofa americana desenvolveu um arcabouço teórico significativo para compreendermos a contemporaneidade. Obras como *Gender Trouble – feminism and the subversion of identity* (1990) e *Bodies that Matter – on the discursive limits of "sex"* (1993),

tornaram-se referências no debate sobre as questões de gênero, sexualidade e raça. No entanto, apesar da diversidade de temas presentes em sua filosofia, não está imediatamente claro o que Butler tem a dizer sobre a arte. Embora noções estéticas como “performar” e “performance” estejam muito próximas de seu pensamento, a filósofa nunca elaborou um estudo específico sobre possíveis ligações que poderiam existir entre seu pensamento e a arte. Desse modo, partindo do importantíssimo conceito de “performatividade” de sua filosofia, objetivamos nessa digressão mostrar possíveis relações entre o pensamento da filósofa norte americana e o campo estético, ou mesmo as contribuições que a arte poderia oferecer à sua filosofia, como perspectiva paralela para entendermos a relação arte/sujeito/sexualidade.

Em *Bodies that Matter*, a filósofa denomina a “performatividade” como “práticas” “atos”, “gestos” contínuos do cotidiano que constituem gêneros e corpos no âmbito dos discursos, das normas e hierarquias de gênero:

[...] a performatividade deve ser compreendida não como um ato singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e situacional pela qual o discurso produz os discursos que ele nomeia. [...] as normas regulatórias do sexo trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual.⁴⁸

A ideia de performatividade nos estudos de Butler foi influenciada pela filosofia da linguagem de J.L. Austin e sua teoria de “atos de fala”. A noção de “performativo” do filósofo inglês confronta com as noções de “verdadeiro e falso” na tradição filosófica ao categorizar discursos sobre enunciados que não são verdadeiros nem falsos, que não informam, mas que “fazem” algo. Segundo ele, enunciados que apenas descrevem podem ser chamados de *constative*, já aqueles que representam uma “ação” no “ato de fala” podem ser chamados de *performative*:

Batizo este navio com o nome de Rainha Elizabeth— quando proferido ao quebrar-se a garrafa contra o casco do navio. [...] Esses exemplos deixam claro que proferir uma dessas sentenças (nas circunstâncias apropriadas, evidentemente) não é descrever o ato que estaria praticando ao dizer o que disse, nem declarar que o estou praticando: é fazê-lo.⁴⁹

⁴⁸ (Cf. Butler, 1993, p.13). *Tradução nossa*.

⁴⁹ (Cf. Austin, 1962, p.5). *Tradução nossa*.

O enunciado *performative* – do verbo *perform* (ação) – é na verdade o proferimento de uma sentença de uma ação que acontece. As ideias de uma “ação”, “operação” ou mesmo “construção”, parecem ter influenciado Butler na medida em que palavras fazem e desfazem gêneros. Contudo, a filósofa se distancia do campo da “verdade proposicional” para pensar o sujeito como objeto mesmo de seu fazer cotidiano. Por isso se aproxima da interpretação de Jacques Derrida, das noções de “iterabilidade” e “citacionalidade”. Do sânscrito *itara*, “outro”, iterabilidade é a propriedade de mudança, de repetição dos signos; já citacionalidade refere-se ao signo retirado de um contexto para outro, mudando o seu significado. Noções que influenciaram a ideia de “alteração” e “repetição” na performatividade de gênero que, além da linguagem, parte dos corpos como superfícies de construção e relação.

Segundo Butler, em *Vigiar e Punir* há uma significativa abordagem de Foucault quanto a linguagem de “internalização” no âmbito dos regimes disciplinares que envolvem os corpos. No contexto dos prisioneiros, a estratégia não foi a repressão contra os seus desejos, mas forçar seus corpos a absorverem as leis de interdito em essência, estilo e necessidade. Ou seja, a lei literalmente se incorpora aos indivíduos, expressando-se em suas almas, consciências e desejos. Ao ponto de não se mostra mais exterior aos corpos, mas representadas por eles. Foucault escreve: “Seria errado dizer que a alma é uma ilusão, ou um efeito ideológico. Ao contrário, ela existe, tem uma realidade, é permanentemente produzida em torno, sobre, e dentro do corpo, pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos.” (1990, p.193)⁵⁰. Ou seja, o dentro do corpo é apagado pela inscrição sobre o corpo. Há uma criação do interno formado a partir de uma significação social sobre o corpo.

Do mesmo modo, a filósofa pensa o gênero pela produção disciplinar do jogo de presença e ausência da superfície do corpo. A construção dos corpos e seu gênero por meio de uma série de “exclusões e negações”, “ausências significantes”. Segundo ela:

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado. (BUTLER, 1990, p. 194).

⁵⁰ (Cf. Foucault, 1997, pp. 31-32). *Grifo da autora*.

No âmbito das normas e discursos, as noções de “exclusão” e “negação” criam a ideia do corpo abjeto. A partir do conceito de abjeção, cunhado por Júlia Kristeva, a filósofa incorpora essa categoria nos estudos sobre gênero (Cf. BUTLER, 2013, pp. 119-185). O corpo abjeto representaria o excremento, a podridão da qual nos distanciamos. Seria as figuras que abominamos na sociedade. A existência corporal daqueles que não se encaixam na categoria binária homem-mulher. Porém, para a filósofa a noção de corpo abjeto não abarca apenas as questões de gênero. A teoria vai além da questão da sexualidade. Como aos negros, pobres e imigrantes cujos corpos são considerados desimportantes. Vidas que não mereceriam ser vividas.

Na conferência intitulada *Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim?* (BUTLER, 2018), proferida em 11 de setembro de 2012, a propósito do prêmio Adorno, Judith Butler retoma uma questão patente do filósofo que intitula o prêmio e que é, segundo ela, significativa aos nossos tempos: “*Es gibt kein richtiges Leben im falschen*” (A vida errada não pode ser vivida corretamente)⁵¹. A filósofa nos lembra que essa questão de Adorno ressalta a dificuldade em buscar uma vida boa diante das estruturas de desigualdade, exploração e apagamento dos indivíduos. Segundo Butler, a pergunta “Como eu posso levar uma vida boa?” é uma questão essencial da moralidade, talvez até basilar, e que se relaciona evidentemente à biopolítica que, por sua vez, é definida por Butler como:

Por biopolítica entendo aqueles poderes que organizam a vida, inclusive os poderes que diferenciadamente descartam vidas à condição precária como parte de uma gestão mais ampla das populações através de meios governamentais e não governamentais, e que estabelecem um conjunto de medidas para a avaliação diferencial da vida em si (1993, p.3).

Logo, nessa perspectiva, perguntar pela vida pressupõe formas de poder, de inclusão e exclusão. Perguntar sobre a vida, de como se vive, é perguntar quais vidas importam. “As vidas de quem não importam como vidas, não são reconhecidas como vivas, ou contam apenas ambigualmente como vivas?” (1993, p.3). No contexto da biopolítica, a proteção, a liberdade e os direitos, sobretudo políticos, não são status de todos os seres humanos. Distinção que se evidencia quando perguntamos quais vidas são passíveis de luto: “as vidas

⁵¹ Na edição brasileira, a sentença é traduzida nos seguintes termos: “Não há vida correta na falsa”. ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993, p. 33. [N.T.]

de quem já são consideradas não-vidas, ou apenas parcialmente vivas, ou já mortas e desaparecidas, antes mesmo de qualquer destruição ou abandono explícito?” (1993, p.3). Segundo Butler, a não certeza de comida e abrigo, a falta de apoio ou rede de instituições sociais, caso eu caia, são sinais do indigno de luto. Claro, não no sentido particular do luto, do luto do próximo, mas aquele que está à sombra do público. Contudo, a filósofa aponta que mesmo os indignos de luto, os corpos abjetos, possuem um poder de resistência. E as ações performativas seriam importantes nesse sentido. Gestos corporais de recusa, silêncio, movimento e recusa a se deslocar, que caracterizam tais movimentos, proclamam princípios democráticos de igualdade. Nessa perspectiva, poderia a arte dar alguma contribuição às teorias da Butler, sobretudo através da ideia de resistência?

Richard Schechner, professor de *Performance Studies* na *Tisch School of the Arts*, em Nova York, fundador do famoso grupo *The Performance Group* e editor de *The Drama Review* (revista de teatro e performance), no artigo *What is performance?* Faz uma importante análise da presença da performance tanto na arte como na vida. Segundo ele, nos negócios, nos esportes, ou mesmo no sexo, realizar performance é fazer algo que leva em consideração um determinado nível de padrão:

Nas artes, “realizar performance” é colocar esta excelência em um show, numa peça, numa dança, num concerto. Na vida cotidiana, “realizar performance” é exhibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem. No século XXI, as pessoas vivem pelos meios da performance como nunca viveram antes. (SCHECHNER, 2006, p.28).

Onde, segundo ele, a performance acaba interferindo nas: 1) situações cotidianas “comuns” (culinária, socialização etc.), 2) criação ou performance artística, 3) ocupações esportivas e recreativas, 4) situações de trabalho, 5) contextos tecnológicos, 6) relações sexuais, 7) rituais sagrados e profanos e 8) brincadeiras. Para o novaiorquino, performances estabelecem identidades, “dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo, e contam histórias”. A performance entendida como arte, ritual e cotidiano são “comportamentos restaurados”, “experenciados”. Que exigem treino e ensaio não só na arte, mas também na vida, na medida em que se aprende comportamentos culturais e se ajustam papéis diante de circunstâncias sociais e pessoais. Arte e vida se misturam. Há uma arte pela arte, e uma arte pela vida, como destaca Allan Kaprow:

A arte Ocidental possui duas vanguardas históricas: uma é a arte como arte, outra é a vida como arte. [...] Colocando em termos simples, a arte como arte assegura que a arte está separada da vida e de tudo o mais, enquanto a arte como vida assegura que a arte está conectada à vida e tudo o mais. Em outras palavras, existe a arte a serviço da arte, e a arte a serviço da vida. Aquele que faz arte como arte tende a ser um especialista; aquele que faz arte como vida, um generalizador. [...] (KAPROW, 1983, pp. 36-38).

Do mesmo modo, Butler afirmando que a identidade do sujeito é de natureza performativa, nos diz que “o gênero é um ato que foi ensaiado”. O que significa que o sujeito está sendo constantemente construído e reconstruído, reembalando-se confiando em seus próprios mecanismos. Talvez aqui um envolvimento entre arte e vida se mostra, entre a perspectiva estética e as performatividades sociais dos indivíduos. Em entrevista concedida a Julie Phelps, em 18 de julho 2013, a propósito do *16º Dance Discourse Project*⁵², a filósofa fala das possíveis relações que poderiam existir entre a arte, no caso a arte cênica, e a ideia de performatividade de gênero. No início da entrevista, a filósofa lembra da infância, da fala diária de sua mãe que dizia precisar “colocar o rosto” todas as manhãs. No sentido de se maquiar todos os dias em frente ao espelho. Butler lembra não compreender muito bem o que sua mãe queria dizer. Mas, segundo ela, parecia estar aí, no ritual diário de seus parentes, como colocar o rosto, como uma máscara, seus primeiros contatos com o performar. Esse registro do cotidiano nos remete a um outro registro no campo artístico, especificamente à tragédia grega e à noção de máscara. A tragédia grega possuía regras e aspectos próprios, um novo tipo de espetáculo na sociedade grega. Fenômenos que traduz exatamente aspectos da experiência humana. Pose-se falar da tragédia buscando elementos antecedentes que o gênero absorveu, porém, em um novo sentido. Como, por exemplo, a máscara que anterior à tragédia tinha um sentido mais ritualístico, mas ganha na tragédia um papel mais estético. A máscara serve também para diferenciar os elementos que ocupam a cena trágica, precisamente o coro da personagem trágica.⁵³ O performar social e o performar artístico se encontrando através de elementos de atuação, como a máscara.

⁵² Cf. Judith Butler On Performativity And Performance. <http://counterpulse.org/>, 2013. Disponível em : <http://counterpulse.org/judith-butler-gender-performativity/>.

⁵³ Cf. J. P. Vernant, 1999.

Há para Butler uma relevância significativa entre o performar cotidiano e o performar artístico. Segundo a autora, a arte performance, com seu foco cultural, não se restringe unicamente ao palco, vai muito além do estágio prosaico:

Portanto, o que é realizado no palco pode ser extremamente importante e pode nos dar uma maneira de entender e ficar fascinados com o que as pessoas estão fazendo com normas pesadamente carregadas de gênero, raça ou deficiência ou qualquer número de questões sociais que podem ser realizadas no palco. Por um tempo, como público, abordamos esses problemas de maneira diferente. (BUTLER, 2013, S/P).

Diante do espetáculo, o indivíduo cria uma identificação, entre a exterioridade proporcionada pela atuação e a sua vida. Do mesmo modo, na Grécia antiga o teatro era uma vivência, fazia parte da vida do cidadão, como um processo ritual solene, religioso, proporcionado pela democracia. Eram festivais de entusiasmos, embriaguez, atos religiosos. Vernant & Vidal-Naquet nos mostram que a tragédia grega aparecia sobre uma tripla face: realidade social, uma criação estética e uma mutação psicológica na medida em que surge uma consciência e um homem trágico:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurado sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro, ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público. (1999, p.10).

Naquele período histórico o “ato”, a representação artística, interagia com o público, com a sociedade grega. Através de procissões, sacrifícios, cantos, e máscaras ritualísticas. No entanto, no registro contemporâneo, Butler sugere que a arte performance tem o poder de colocar o corpo, ou mesmo o corpo abjeto, no foco de questionamento de sua positividade ou negatividade, de seu sentido e importância para o próprio indivíduo e a sociedade. A arte performance aparece como possibilidade de recolocar o corpo para além das exclusões, de inscrições normativas, como possibilidade de reflexão, de crítica, de resistência. Para a filósofa, podemos questionar a relação de performance e arte corporal. Seus aspectos psicológicos, políticos e sociais: *Qual é a relação entre a performance contemporânea e algumas das tradições da arte corporal que conhecemos?* Para Butler a arte corporal tem o

poder de escandalizar, daí sua importância e singularidade no campo das artes e consequentemente sua relevância no campo das performatividades sociais enquanto resistência. A arte corporal foi considerada super escandalosa quando começou a acontecer, na sequência da abstração, como se apenas devêssemos fazer arte em uma tela. O corpo deveria estar à distância. Existe essa distância espetacular para o corpo se tornar algo com o qual a arte é feita. Quero dizer, dançarinos e atores sabem disso sempre.

Desse modo, a filósofa inscreve a arte em sua produção filosófica enquanto possibilidade resistiva no âmbito das performatividades sociais de gênero. *Penso que para muitas pessoas, a pergunta é: “Onde encontramos arte e quem a produz?” Estamos criando arte nós mesmos na vida cotidiana? Se sim, somos todos artistas de corpo? Você pode até ter um gênero sem ser um artista corporal?*⁵⁴

Para chegarmos à ideia de arte em Judith Butler, partimos de seus conceitos mais essenciais como “performatividade” e “corpo”. A filósofa norte americana é conhecida essencialmente por seus trabalhos sobre gênero e as noções de “performatividade” e “corpo” que norteiam suas pesquisas enquanto “ação” “gestos” e “atos”. Para a autora norte americana, os gêneros sociais, sobretudo a questão de sexo, é determinado por narrativas e discursos sociais presos ao binarismo mulher-homem, sendo que os corpos são superfícies nas quais são inscritas toda a forma de “exclusão” e “negação” performadas pela sociedade. Assim como para Michel Foucault, a filósofa acredita que nem o sexo e a sexualidade são verdades essenciais, mas construções históricas. Butler luta pela desmistificação do gênero e do sexo, na medida em que são construções discursivas. Para ela, esses discursos habitam o corpo, confundem-se com ele, como na relação que Foucault faz em *Vigia e punir* entre o corpo do prisioneiro e o sistema de aprisionamento. A resistência viria justamente da liberdade dos corpos, dos discursos que moldam e oprimem.

A performatividade de gênero parte de aspectos da linguagem em J.L. Austin que possibilitam a Butler identificar um caráter ativo na relação do sujeito com a sociedade. A filósofa destaca a possibilidade de “genereficação” dos indivíduos, dos corpos, através dos discursos. Contudo a filósofa aponta possibilidades de resistência através das próprias noções de corpo e performatividade. A arte para a filósofa seria uma dessas possibilidades na medida

⁵⁴ *I think for a lot of people, the question is “Where do we find art and who makes it?” Are we crafting art ourselves in daily life? If so are we all body artists? Can you even have a gender without being a body artist?*

em que coloca o corpo como foco, criando um espaço de identificação, consciência e resistência na relação entre o indivíduo e o social. Para ela, através da performance, a arte se faz vida diante dos discursos e narrativas que excluem e oprimem. Voltando ao texto *Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim?* A filósofa nos fala exatamente da necessidade de uma luta “corporificada” como forma de resistência. A partir dessa perspectiva, poderíamos ainda questionar de que maneira a resistência deve fazer mais do que recusar um modo de vida, uma posição que finalmente abstrai a moral do político às custas da solidariedade, produzindo o crítico muito inteligente e moralmente puro como modelo de resistência. Se a resistência é a promulgação dos princípios da democracia pelos quais luta, então a resistência deve ser plural e deve ser corporificada. Ela também implicará a reunião dos indignos de luto no espaço público, marcando sua existência e sua exigência por vidas viáveis, a exigência de viver uma vida antes da morte, para dizer de modo simples. Para Butler, as ações de resistência se perdem muitas vezes na fala verbal e na luta heroica. Pensar a resistência através de uma pluralidade que envolve o corpo e suas diversas ações, ativas ou passivas, é fundamental para uma luta efetiva. E parece que a arte, na medida em que coloca a ideia de “corpo” e “performance” em foco, se torna um instrumento a mais nessa luta.

Ora, é neste sentido, da necessidade de luta, resistência e identidade que Foucault problematiza o cinema na entrevista de 1974. O cinema sempre foi uma forma de arte que possibilita a luta e a resistência política. Desde a sua criação, o cinema tem sido utilizado como uma ferramenta para narrar histórias, criar empatia, transmitir ideias e desafiar as normas sociais e políticas. O corpo do ator no cinema é uma das ferramentas mais importantes na representação de personagens e histórias. Por meio de sua atuação, o ator pode explorar e transmitir emoções, pensamentos e ideias que muitas vezes não podem ser expressos de outras formas. Além disso, o corpo do ator pode ser utilizado para desafiar as normas sociais e políticas, como no caso de filmes que abordam questões de gênero, raça, classe e sexualidade.

Muitos filmes têm sido criados para trazer visibilidade e representação a grupos marginalizados e oprimidos. Por exemplo, o cinema afro-americano tem sido uma forma de luta e resistência política nos Estados Unidos, desde a década de 1910 até os dias de hoje. Filmes como *12 Anos de Escravidão*, 2013, de Steve McQueen; *Moonlight*, 2016, de Barry Jenkins e *Judas e o Messias Negro*, 2021, dirigido por Shaka King e produzido por Ryan Coogler, são exemplos de como o cinema afro-americano pode trazer à tona questões sobre a

opressão e a luta contra o racismo. Além disso, o cinema pode ser utilizado para retratar histórias e experiências de grupos que muitas vezes são invisibilizados pela sociedade, como nos filmes *Que Horas Ela Volta?* 2015, de Anna Muylaert, ou mesmo *Bacurau*, 2019, de Kleber Mendonça.

6.5 - A MODA RETRÔ

As críticas direcionadas ao filme *Lacombe Lucien* são também direcionadas à corrente retrô na cinematografia. A nomenclatura "retrô" era utilizada para descrever produções cinematográficas reacionárias ou que apresentavam simpatias pelo regime fascista, ou ainda, que eram fascinadas por essa ideologia. O perigo da perspectiva ideológica se encontra na fusão entre política e erotismo na indústria cinematográfica. (BONITZER, 1974). A corrente retrô no cinema também está relacionada ao declínio da ideologia gaullista, a morte de Pompidou e a crise do discurso humanista da classe burguesa. O filme *Lacombe Lucien* incorpora elementos da tendência retrô, abordando tanto a política quanto a sexualidade. (DANEY, 1974d).

Ao mesmo tempo, o filme é ancorado na história sem apresentar uma imagem tradicional da resistência. A crítica se direciona ao diretor Louis Malle como "cineasta burguês". Serge Daney ao ver Louis Malle como artista de ideologia burguesa, aproxima-se de uma perspectiva marxista em sua argumentação. Segundo ele, as “contradições de classe” em Malle não são nada além de contradições, tornadas assim acidentais, particulares e ahistóricas. Assim como, a tensão entre Lucien e a família judia é social e, portanto, política, mas ele considera que Louis Malle apaga esse critério político. (DANEY, 1974d).

Louis Malle é acusado de suavizar as tensões de classe ao apresentar a rivalidade entre Lucien e a família judia apenas como uma questão de relação paterna e filial, e não como uma luta social. Daney argumenta que essa abordagem apaga a impunidade e a confrontação de classe, tornando-as meras questões de ambiguidade humana, sem refletir sobre a luta social. Daney defende o cinema como uma forma de sensibilizar o público sobre a hegemonia do “pequeno burguês”. Embora ele reconheça que *Lacombe Lucien* trouxe sujeitos sociais ausentes na representação do cinema, como camponeses e jovens, ele acredita que isso não é suficiente para alertar o público sobre as questões políticas subjacentes. O *Cahiers* defende

um cinema que aborde abertamente questões políticas e sociais, ao invés de subverter ou ignorar essas questões. Para ele, o filme representa uma contra-narrativa à visão hegemônica e estereotipada da resistência francesa, que é monopolizada pelo gaullismo e pelo partido comunista francês. No entanto, o erro de Malle foi enfatizar a questão da erotização do poder, o que segundo ele, apaga a memória da luta popular. O *Cahiers* critica a ideologia liberal representada pelo diretor Louis Malle e sugere que seria possível mudar essa visão de mundo por meio de uma abordagem diferente da luta pela liberdade, centrada na perspectiva de um personagem, como o professor da escola de Lucien, que faz parte da Resistência. O *Cahiers* critica o filme por sua visão liberal, que coloca a liberdade individual acima da luta coletiva pela justiça social. Em vez disso, a revista sugere que seria possível mudar essa visão de mundo por meio de uma abordagem diferente da luta pela liberdade, centrada na perspectiva de um personagem como o professor da escola de Lucien, que faz parte da Resistência.

Para o *Cahiers*, essa perspectiva coletiva e de luta pela justiça social poderia ser mais eficaz do que a abordagem individualista e liberal de Malle. A revista defende que o cinema pode ser uma forma poderosa de promover essa mudança de perspectiva, e que os cineastas têm uma responsabilidade ética e política em suas escolhas artísticas.

6.6 - PIERRE RIVIÈRE, DO LIVRO ÀS TELAS



[Fig.13] cena do filme *Pierre Rivière...*, 1974.

A escolha da revista *Cahiers* recai sobre os filmes modernos que retratam a luta política com a beleza da arte cinematográfica. Se Lacombe aparece com frequência nos artigos do *Cahiers*, no polo oposto a revista vai defender *Eu, Pierre Rivière que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*, 1974, de René Allio. A criação de Allio uniria as qualidades opostas. O personagem atuaria como um contra-ponto para, o Lucien primitivo, que representaria a ingenuidade da história. O filme tem como referência o livro *Moi Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère* (1973) de Michel Foucault, que trata de um caso histórico de assassinato cometido por Pierre Rivière, em 1835. Através dele é analisado as relações de poder, dominação e luta presentes na construção do discurso sobre o crime. A obra foi produzida pelo filósofo e sua equipe de pesquisadores e apresenta uma ampla gama de fontes, incluindo jornais, testemunhos, interrogatórios e laudos médicos. Por intermédio dessa obra, Foucault argumenta que a estratégia do discurso é fundamental para entender as relações de poder que se estabelecem no século XIX e o funcionamento dos discursos nas sociedades modernas. É importante lembrar que, em suas investigações, ele se concentrou na construção da sociedade punitiva e nas formas jurídicas que se estabeleceram na época de Pierre Rivière, que através de alguns procedimentos consegue escapar dessas relações e saberes. (FOUCAULT, 1982, p.13). Falar de Pierre Rivière é falar do poder e saber ao longo da história. Segundo o filósofo, tomando o caso Rivière, desde a Idade Média o inquérito era uma forma de saber e exercício de poder, usado como um mecanismo para a autenticação da verdade.

O inquérito é precisamente uma forma política, uma forma de gestão, de exercício de poder que, por meio da instituição judiciária, veio a ser uma maneira, na cultura ocidental, de autenticar a verdade, de adquirir coisas que vão ser consideradas como verdadeiras e de as transmitir (FOUCAULT, 2005, p.78).

No século XIX, a sociedade tornou-se disciplinar, priorizando a ordenação e instrução do indivíduo através de novos sistemas de controle social. A penalidade passou a ter como objetivo menos a defesa geral da sociedade e mais o controle e reforma psicológica e moral dos indivíduos. Assim, a sociedade disciplinadora controla as práticas penais, as formas de saber e os tipos de sujeito do conhecimento.

A penalidade que se desenvolve no século XIX se propõe cada vez menos definir de modo abstrato e geral o que é nocivo à sociedade, afastar os indivíduos que são nocivos à sociedade ou impedi-los de recomeçar. A penalidade no século XIX, de

maneira cada vez mais insistente, tem em vista menos a defesa geral da sociedade que o controle e a reforma psicológica e moral das atitudes e do comportamento dos indivíduos (FOUCAULT, 2005, p.84-85).

Este trecho discute a forma como a sociedade disciplinar exerce poder e controla os indivíduos através de mecanismos institucionais de vigilância e correção. A instituição da prisão é apresentada como o lugar da punição e da correção, mas a ideia é que essa correção não se restringe apenas ao sistema judicial, mas abrange uma série de instituições pedagógicas, psicológicas, psiquiátricas, policiais etc.

É assim que, no século XIX, desenvolve-se, em torno da instituição judiciária e para lhe permitir assumir a função de controle dos indivíduos ao nível de sua periculosidade, uma gigantesca série de instituições que vão enquadrar os indivíduos ao longo de sua existência; instituições pedagógicas como a escola, psicológicas ou psiquiátricas como o hospital, o asilo, a polícia, etc. Toda essa rede de um poder que não é judiciário deve desempenhar uma das funções que a justiça se atribui neste momento: função não mais de unir as infrações dos indivíduos, mas de corrigir suas virtualidades (FOUCAULT, 2005, p.86)

O objetivo é corrigir as virtualidades do indivíduo, ou seja, regular suas potencialidades. O poder é exercido através do exame constante da conduta, com base no modelo do *Panopticon*⁵⁵, que permite a visão de todos os elementos e é entendido como uma forma de poder que utiliza a vigilância, o controle e a correção como procedimentos. Nesta relação de saber-poder, há uma hierarquia estabelecida entre o vigilante e o vigiado, reforçando o poder da sociedade disciplinar sobre os indivíduos. “enquanto exerce esse poder, tem a possibilidade tanto de vigiar quanto de constituir, sobre aqueles que vigia, a respeito deles, um saber” (FOUCAULT, 2005, p.88) Segundo ele, quem vigia exerce poder sobre

⁵⁵ A arquitetura do *Panopticon* como lugar de vigilância é belamente representada nas instituições cujas estruturas foram erguidas para promover o controle e a correção do indivíduo. A descrição da prisão central de Beaulieu, presente em 22 de janeiro de 1835, parte integrante do dossiê de Rivière, ilustra as formas do sistema penitenciário na França e sua tarefa de observação. A forma quadrada do estabelecimento é uma obra-prima que une todas as construções em um terreno compacto, permitindo ao vigilante percorrer oficinas, dormitórios, enfermarias, capela e espaços administrativos em pouco tempo. Além disso, a disposição e distribuição dos prédios foi cuidadosamente planejada para facilitar os serviços e garantir uma boa vigilância. As clarabóias, corredores que fazem a volta do quadrado, permitem ao vigilante manter os detentos sempre em vista, impedindo a desordem e corrigindo seus maus hábitos. E um segundo muro, elevando-se a 23 pés do cinturão das muralhas, forma um caminho de ronda para a vigilância exterior. Nesse sentido, a arquitetura é um instrumento estético através do qual o poder é exercido e, ao mesmo tempo, uma forma de arte do olhar. (FOUCAULT, 1982, p.174-175).

quem é vigiado, e isso lhe permite construir um saber sobre essas pessoas. Este saber se ordena em torno da norma e do controle dos indivíduos, e é utilizado para verificar e corrigir o comportamento considerado anormal. O papel das instituições é chamar os indivíduos para si, torná-los indivíduos e, ao mesmo tempo, integrá-los como grupo.

Nas instituições que se formam no século XIX não é de forma alguma na qualidade de membro de um grupo que o indivíduo é vigiado; ao contrário, é justamente por ser um indivíduo que ele se encontra colocado em uma instituição, sendo esta instituição que vai constituir o grupo, a coletividade que será vigiada. (...) é a estrutura de vigilância que, chamando para si os indivíduos, tomando-os individualmente, integrando-os, vai constituir os secundariamente enquanto grupo (FOUCAULT, 2005, p.113).

O filósofo descreve como uma trama de poder que liga o homem a uma identidade, e é resultado de um conjunto de pequenos poderes e instituições que moldam o conhecimento. A reclusão é vista como uma interação de vários tipos de poder, incluindo o econômico, político, judiciário e epistemológico.



[Fig.14] Michel Foucault durante as filmagens do filme *Moi, Pierre Rivière...* (1976).

Os poderes econômico, político, judiciário e epistemológico atuam juntos para controlar e avaliar o indivíduo. A partir do crime cometido por Rivière, diferentes discursos

entre médicos e juristas surgem na tentativa de encontrar a culpa e as causas do delito. O exame psiquiátrico é utilizado como mecanismo de identificação para desvendar o traço individual de Rivière e compreender sua conduta. Segundo Foucault, o exame permite passar do ato ao comportamento e do delito à maneira de ser. Na Aula de 8 de janeiro de 1975, no Curso *Os Anormais* Foucault afirmou que o exame “permite passar do ato à conduta, do delito à maneira de ser, e de fazer a maneira de ser se mostrar como não sendo outra coisa que o próprio delito, mas, de certo modo, no estado de generalidade na conduta do indivíduo” (2001d, p.20).

O autor argumenta que a prática do exame psiquiátrico promove uma repetição da infração, ao inscrevê-la como traço individual e moral. Dessa forma, o que é julgado não é mais o crime em si, mas a conduta moral do indivíduo. O exame psiquiátrico tem como papel legitimar, através do conhecimento científico, a extensão do poder de punir. (FOUCAULT, 2001c, p.23). O caso de Pierre Rivière mostra como o diagnóstico médico de loucura pode ser o argumento para a aferição da pena.

É por este subterfúgio que se introduz na justiça um saber em pleno desenvolvimento, o saber psiquiátrico. O artigo 64, exonerado de sua responsabilidade o demente, já era o sinal desse conflito. O louco criminoso, que prejudica tanto senão mais a ordem social que todo outro criminoso, deveria ser condenado; sua qualidade de criminoso oculta-se, contudo, atrás da de louco. A precedência dos fatos, do contexto no qual se insere o delinquente para além de seu delito, permite uma determinação de responsabilidade não por qualquer técnico dos fatos inclusive os juízes. Ela facilita uma inserção maior da psiquiatria e, portanto, o desenvolvimento da teria da responsabilidade limitada que introduz todas as nuances da loucura na responsabilidade jurídica (MOLIN, 1982, p.225).

Nos depoimentos e laudos, as impressões e juízos emitidos sobre o indivíduo em questão (neste caso, Pierre Rivière) referem-se ao caráter moral dele e não ao ato em si. Além disso, é destacado que a produção discursiva é controlada e regulada por instituições que buscam manter o poder e evitar seus perigos. É mencionado que a produção de discurso estabelece um jogo de exclusão ao incluir o indivíduo na rede social e discursiva após a realização do exame. De acordo com as ideias de Michel Foucault, essa produção de discurso é influenciada pelas relações de poder e conhecimento presentes na sociedade.

Há três aspectos que estão presentes em algum tipo de jogo ou sistema social: a interdição, a proibição de falar de tudo, a rejeição entre razão e loucura e o deslocamento da

relação com a verdade. Esses sistemas de exclusão afetam o discurso e são apoiados por instituições com poder de coerção. No caso mencionado de Rivière, ele é incluído e depois excluído pelo discurso psiquiátrico, vivendo assim uma inclusão por exclusão. Antes do delito cometido, Rivière já vivia segregado. Em sua escrita narrativa afirmou:

andando sozinho, inventava histórias onde me imaginava desempenhando um papel, sempre liderando os personagens que imaginava. Via, no entanto, como as pessoas me olhavam, a maior parte caçoava de mim. Eu me esforçava para encontrar uma maneira de agir que fizesse com que isso acabasse e eu pudesse viver em sociedade, mas não tinha jeito para isto, não achava as palavras que precisava dizer, e não conseguia ter um ar sociável como os rapazes de minha idade [...] (RIVIÈRE, 1835 apud FOUCAULT, 1982, p.94).

É sugerido que Rivière já estava marginalizado pela sociedade antes do crime e experimentou a tentativa sem sucesso de se encaixar nas normas sociais. Além disso, sua postura de sujeito confesso e resignado diante da prisão é descrita como perturbadora para aqueles que o ouvem, mas também é destacada a questão da verdade que ele estaria prestes a anunciar

Na escuridão do crime, preso e interrogado, Rivière foi convocado a escrever sobre sua transgressão e suas motivações. A criação de um memorial se tornou parte dos registros, transcendendo sua natureza de confissão e se apresentando como uma obra de arte. A confusão causada pelas letras e pela autoria de Rivière revelou o surgimento de um personagem desconhecido, talvez negligenciado pela história e pela sociedade. Antes do crime e da escrita, ele era apenas um camponês como muitos outros. No entanto, Pierre Rivière, que antes era um camponês desconhecido, foi elevado às manchetes dos jornais como um homem notório: sua história tão pequena agora brilha na existência.

A questão não é sobre quem foi Pierre Rivière, mas sobre as possibilidades de lugares e relações nas quais a figura da subversão e resistência ao poder se faz presente. "O que é muito importante historicamente na empresa de Allio é que não se trata de reconstruir o caso de Rivière. É uma questão de analisar os documentos, resumir o que foi dito por alguém chamado Pierre Rivière. *Ora, então, como o cinema seria um lugar de resistência?* Como o filósofo nos falou na entrevista de 1974, tratando do filme *Lacombe Lucien*, é recodificando a memória, lembrando de figuras que escapam normas e saberes instituídos como o caso do

Pierre Rivière, que se constrói aquilo que se convencionou chamar de luta popular, de resistência.

A relevância deste caso persiste até hoje, como uma reflexão sobre a importância da representação autêntica e a necessidade de ampliar a voz dos marginalizados. Ora, o cinema é uma arte que oferece ao espectador uma imersão em uma narrativa, criando uma experiência sensorial única. Além disso, é uma plataforma que pode ser utilizada para revisitar eventos históricos, de uma forma mais intensa e envolvente do que a mera leitura de um texto. O caso Pierre Rivière no cinema é uma oportunidade para explorar e revisitar esta história, aprofundando-se nas camadas psicológicas e sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nossa investigação parte de uma tentativa de abordar a possibilidade da existência de uma dimensão estética no pensamento de Michel Foucault. Neste contexto, identificamos duas características que podem responder a essa questão sobre a viabilidade de uma estética em sua filosofia. A primeira delas consiste em interpretar que a arte, para Foucault, se manifesta como um "lugar", ou um "lugar outro". A segunda característica é que há uma relação simbiótica entre a "estética do objeto" e a "estética da vida".

Primeiramente, chegamos à noção de “lugar outro”, aos espaços de possibilidades de se fazer arte. É a partir da crise das representações no século XIX e o surgimento de novos lugares de experiência, daquilo que poderíamos chamar de heterotopias, que se assenta a dimensão estética do pensamento de Michel Foucault, um lugar central de possibilidades da cultura moderna. A crise das representações no século XIX foi marcada pela perda da confiança nas grandes narrativas e na capacidade das ideologias de explicar a realidade. Esse processo de desconstrução do discurso hegemônico abriu espaço para o surgimento de novas formas de conhecimento e de subjetividade, que encontraram expressão em diversas áreas da cultura. (Cf. BOUGNOUX, 2019).

Na literatura, por exemplo, a crise das representações se manifestou na busca por novas formas narrativas e estéticas, que rompessem com a tradição e com os modelos canônicos. O surgimento da literatura, do ser da linguagem, ou crise da linguagem, que o filósofo aponta em seus trabalhos da década de 1960, estende-se por toda a modernidade através da escrita de diversos autores como James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, dentre outros, que exploraram a linguagem de maneira inovadora, criando obras que refletiam a fragmentação da experiência moderna e a multiplicidade de perspectivas e vozes. Além da literatura, as artes em geral foram marcadas pelo surgimento de novas heterotopias, que desafiaram as formas estabelecidas de representação e de percepção. O cinema, por exemplo, criou um novo espaço de experiência visual e sonora, que permitiu a imersão do espectador em outras realidades e perspectivas. O teatro, por sua vez, experimentou novas formas de encenação e de interação com o público, que desafiaram as fronteiras entre palco e plateia.

Ora, esses espaços das artes, na modernidade, são as heterotopias enquanto espaços de exceção, que desafiam as normas e as hierarquias estabelecidas. Elas são, ao mesmo tempo,

reais e imaginárias, materiais e simbólicas, e permitem a experiência de outras dimensões do tempo e do espaço. As heterotopias são, portanto, lugares de transformação e de resistência, que oferecem alternativas às formas dominantes de poder e de representação. Em resumo, a crise das representações no século XIX abriu espaço para o surgimento de novos lugares de experiência, de novas heterotopias, que se tornaram centrais na cultura moderna. Essas heterotopias foram importantes para a experimentação e a inovação estética, para a construção de novas formas de subjetividade e para a resistência às formas dominantes de poder e de conhecimento. A análise de Foucault, portanto, é fundamental para compreendermos as transformações culturais que marcaram a modernidade e para repensarmos as possibilidades de ação e de resistência na contemporaneidade.

Nosso ponto de partida é a escrita literária. Todavia, o seu âmago é perturbado pela crise linguística instaurada pela modernidade no século XIX, a qual corre em paralelo com a crise representativa da arte pictórica na mesma era. Através dela, a ênfase recai na noção de transgressão, que se desdobra na concepção de sexualidade segundo o pensamento de Michel Foucault. Historicamente, essa noção manifesta-se de variadas maneiras ao longo de diferentes épocas e culturas. Não obstante, o que reveste a sexualidade de primazia é a sua relação com o tema da transgressão, ou seja, a ruptura das normas e dos limites em relação ao desejo e ao prazer. Exploramos, portanto, a "morte de Deus" e o "desaparecimento do sujeito", duas concepções fundamentais na filosofia de Nietzsche que impactaram grandemente a cultura e a filosofia ocidentais a partir do século XIX, gerando uma crise da representação. Segundo Foucault, a morte de Deus implicou na perda da referência última que orientava a moral e as condutas humanas, o que gerou uma crise de valores e uma busca por novas formas de compreender a vida. A partir disso, diante de nós apresenta-se o "desaparecimento do sujeito", que lançou dúvidas sobre a ideia de uma identidade estável e fixa, abrindo espaço para a multiplicidade e a fragmentação da subjetividade. Por conseguinte, tecemos considerações acerca da mudança do termo "transgressão" para o termo "resistência" na obra de Foucault a partir de 1970. A resistência é concebida como uma forma de enfrentamento intrépido das normas e dos poderes instituídos, não apenas no âmbito da sexualidade, mas em todas as esferas da vida. Essa alteração terminológica reflete uma metamorfose de perspectiva na obra de Foucault, que passa a enfatizar a luta contra as opressões e as dominações, em detrimento da simples quebra das normas. No atual cenário, a transgressão irrompe com vigor, através do surgimento da "literatura", que se desdobra no

"ser da linguagem". A literatura é concebida como um espaço de liberdade e de criação, onde as palavras e as formas de expressão são capazes de ser subvertidas e reinventadas. A partir dessa premissa, Foucault propõe uma leitura da literatura como uma forma de resistência contra as normas e os poderes dominantes, em que a rebeldia e a subversão destronam a submissão e o conformismo.

Michel Foucault, em suas reflexões sobre as formas de representação e a sociedade, aponta para a crise da representação pictórica e a consequente inauguração de novos lugares e heterotopias. Ele identifica que artistas como Magritte e Manet foram fundamentais para essa transformação. A crise da representação pictórica pode ser entendida como o momento em que as artes visuais passaram a questionar a ideia de que uma imagem poderia representar a realidade de forma fiel. A partir desse questionamento, os artistas começaram a explorar novas possibilidades de representação, que rompiam com as normas estabelecidas.

Nesse contexto, Magritte se destacou por criar imagens que questionavam a relação entre as palavras e as imagens, bem como a ideia de que as coisas possuem um significado unívoco. Ele usava elementos cotidianos de forma inusitada, criando imagens que desafiavam as noções de realidade e fantasia. Em suas obras, as palavras e as imagens se misturavam, gerando novos sentidos e possibilidades de significado. Manet, por sua vez, foi um dos principais expoentes do movimento impressionista, que revolucionou a pintura ao romper com as técnicas tradicionais de representação. Ele buscava representar a realidade de forma direta, sem se preocupar em reproduzir a aparência das coisas de forma fiel.

Por meio da arte, indivíduos exploram possibilidades inéditas de existência, gerando novas identidades e modos de pensamento. A arte estabelece uma linguagem singular, revelando a complexidade da natureza humana. Essa abordagem auxilia na compreensão do eu e dos outros, fomentando conexões mais profundas e significativas. Em síntese, a crise da representação pictórica desencadeou o surgimento de espaços e heterotopias inovadores, possibilitando experiências singulares de alteridade. Assim, a arte representa um meio de investigar o mundo e o indivíduo, cultivando relações mais intensas e relevantes com outros seres humanos.

Foucault vislumbra a arte como um "lugar outro", como "experiências outras" – sobretudo como indica em seu curso de 1984 – como possibilidade de problematização do sujeito. Aquilo que poderíamos chamar de "lugar da heterotopia". A pintura é uma forma

única de expressão e um meio poderoso para criar um universo paralelo. A expressão “lugar da heterotopia pictórica” destaca a habilidade da pintura de criar um mundo distinto da sociedade real, mas ao mesmo tempo, verdadeiro e autêntico. Ao entrar neste universo, o espectador é convidado a refletir sobre sua própria realidade e sobre o mundo que o cerca. A pintura é uma forma de arte visual que permite ao artista expressar seus pensamentos, emoções e ideias de uma maneira única e poderosa. Ao mesmo tempo, permite ao espectador entrar em um universo diferente e explorar novos conceitos e ideias. O “lugar da heterotopia pictórica” é um espaço de reflexão, crítica e criação. É um lugar onde as barreiras do espaço real são ultrapassadas e as possibilidades são ilimitadas.

Se existe uma dimensão estética no pensamento de Michel Foucault, ela deve, obrigatoriamente, ser pensada a partir de uma “perspectiva relacional” possibilitada por esses espaços, sendo esses, enquanto tal, a referência do que viria a ser uma dimensão estética em sua filosofia. Por essa perspectiva, o que Manet queria nos dizer com a obra *Le déjeuner sur l'herbe* produzida entre 1882 – 1883? Para Foucault, a questão não é sobre “o que a pintura quer dizer para o filósofo”, mas sim, o surgimento de um novo espaço, que se entende como tal, na medida em que se tem novas formas de cria-lo, sobretudo por meio de novas técnicas que rompem com determinadas tradições, com os saberes constituídos, produzindo novos lugares e experiências.

Na obra *Le déjeuner sur l'herbe*, a sensual e provocatória posição da modelo nua, perante dois homens completamente vestidos, provocou escândalo na sociedade mais conservadora, quando da sua exibição no *Salon des Refusés*, em 1863. Ora, essa pintura não tem, ao contrário das pinturas realistas, como de Honoré Daumier, um teor crítico social, ou seja, o artista não pretendia criticar a sociedade, nomeadamente o estatuto da mulher, a condição das prostitutas parisienses, ou a procura pelo sexo pelos aristocratas. O que está na tela é a profunda e escandalosa liberdade do pintor, que várias vezes, ao longo da sua trajetória pela arte, escandalizou os espectadores do *Salon*. O que está na tela é o espaço, que reserva os segredos singulares de quem a aprecia.

Além das obras figurativas, o que a arte não-objetiva, não-figurativa, como os trabalhos de Kandinsky, afetariam uma certa dimensão subjetiva do espectador? Ora, vamos tomar como exemplo a obra *Composição VII*, uma pintura óleo sobre tela, de 1913. Para criá-la, Kandinsky elaborou dezenas de desenhos e aquarelas, além de vários estudos de

particularidades, esboços e composições. É um quadro gigantesco que relaciona temas como o dilúvio, a ressurreição e o juízo final. O objetivo de Kandinsky era dotar a forma e a cor de um significado puramente espiritual, eliminando toda a semelhança com o mundo físico. Do mesmo modo, mesmo sem uma representação objetiva com o mundo, é um espaço outro de experiência.

Do mesmo modo, a fotografia e o cinema compartilham dessa perspectiva de “lugar outro”. No texto dedicado à exposição do fotógrafo Duane Michals, *La pensée, l'émotion*, de 1982 (2001b), temos a possibilidade de experiência única entre o espectador e a obra através de uma experiência pessoal de Michel Foucault. Em *La peinture photogénique*, texto elaborado por ocasião da exposição do pintor-fotógrafo Gérard Fromanger, intitulada *Le désir est partout*, na Galeria *Jeanne Burcher*, além das possibilidades de experiências temos as técnicas que possibilitam a criação de novos lugares, como na pintura.

No cinema não é diferente, o filme *Lacombe Lucien* é o exemplo de como as estruturas das artes estão fortemente na relação de dominação e poder, e que se faz urgente como mecanismo de luta popular e resistência. O grande exemplo e contraponto à *Lacombe Lucien* é o caso Pierre Rivière. Através do espaço da escrita, Rivière consegue escapar dos processos de subjetivação, normalização e classificação – dos discursos médicos, jurídicos e policiais. Por outro lado, o cinema reforça e torna-se um “espaço outro” enquanto memória de resistência aos saberes e poderes constituídos. Ora, desse modo, uma dimensão estética no pensamento de Michel Foucault só pode se animar diante da ideia do “espaço outro”, como forma de pensar as artes na modernidade.

Esse “espaço outro” é vislumbrado pelo filósofo na idade moderna, enquanto lugar de verdade, na espessura subjetiva de uma ética e de uma fala sincera. No curso *Le Courage de la vérité - Le gouvernement de soi et des autres II*, transmitido no prestigioso *Collège de France*, em 1983-1984, a arte ressuscita com um significado singular no pensamento de Michel Foucault. Em suas pesquisas sobre a ética, principalmente acerca da vida e do dizer cínico verdadeiro, o filósofo, de maneira inovadora, elevava a "arte moderna" a um posto de manifestação da verdade. A arte moderna que Foucault preconiza abandona os moldes da arte convencional, que se preocupava exclusivamente com a representação mimética, e inaugura uma nova estética, que valoriza a experimentação e a transgressão. É justamente nessa "arte moderna", que se desdobra como espaço de liberdade e expressão, que a verdade se apresenta

de maneira peculiar, como resultado de um processo incessante de experimentação e criação. Assim, Foucault demonstra que a arte é capaz de revelar verdades que a linguagem racional e discursiva não pode alcançar. É como se, na arte, as verdades pudessem emergir por meio de uma sensibilidade singular e profundamente pessoal, capaz de nos transportar para além do óbvio e do aparente, e revelar uma realidade subjacente. A arte moderna surge como um campo de resistência contra a dominação da racionalidade instrumental, e como um caminho para transcender as limitações impostas pelo sistema.

Em segundo lugar, há uma outra característica que deve ser considerada quando se trata de uma possível dimensão estética no pensamento de Michel Foucault: a relação simbiótica que há entre “materialidade da obra de arte” e a “vida humana”, na qual ambas são moldadas e transformadas por meio de técnicas e saberes. Essas considerações finais buscam explorar a inter-relação entre a materialidade das obras de arte e a vida humana, considerando como o homem constrói a si mesmo como uma obra de arte, utilizando-se de técnicas e conhecimentos. A análise será dividida em duas partes: a "estética dos objetos" e a "estética da vida”.

Quanto à “estética dos objetos”, a ideia de uma materialidade da obra de arte é fundamental para a compreensão e a apreciação da arte em si. O artista utiliza técnicas e materiais específicos para moldar e dar forma à sua obra, conferindo-lhe uma dimensão tangível e concreta. Édouard Manet, um dos principais precursores do movimento impressionista, inovou a tradição pictórica ao enfatizar a materialidade e a mobilidade dos objetos e elementos em suas obras. Ao valorizar a superfície retangular, os eixos e linhas horizontais e verticais, a iluminação real da tela e a interação do espectador, Manet trouxe novas dimensões à experiência estética e ao significado da arte. Manet desafiou as convenções artísticas da época ao focar a materialidade e a mobilidade em suas pinturas. Ele valorizava o "quadro-objeto", destacando a tela como matéria, como coisa colorida e iluminada pela luz externa. Essa abordagem permitia uma maior liberdade na composição e na manipulação dos elementos, resultando em obras de arte mais dinâmicas e envolventes.

Além disso, Manet alterou a relação entre o espectador e a obra de arte, estimulando o público a movimentar-se diante da tela e a interagir com a pintura de diferentes ângulos e perspectivas. Essa mudança colocou o espectador em um papel mais ativo e protagonista, ampliando a experiência estética e a interpretação da obra. Em *Le Déjeuner sur l'herbe*

(1863), por exemplo, desafia as convenções artísticas ao retratar uma mulher nua ao lado de homens vestidos em um piquenique, quebrando as regras tradicionais da representação. A composição apresenta uma série de linhas horizontais e verticais, evidenciando a materialidade da tela e a mobilidade dos objetos e personagens. A iluminação real da cena contribui para a sensação de imediatismo e presença do espectador. Em *Olympia*, retrata uma mulher nua reclinada, olhando diretamente para o espectador. Manet utilizou linhas horizontais e verticais na composição, realçando a materialidade da obra. A iluminação naturalista e a postura confiante da figura feminina desafiam as convenções da época e estimulam o espectador a interagir com a pintura. Em *Un Bar aux Folies Bergère* (1882), explora a materialidade e a mobilidade por meio da composição complexa e da iluminação realista. A pintura apresenta uma mulher atrás do balcão de um bar, com diversos objetos dispostos em um espaço aparentemente tridimensional. A superfície espelhada do balcão cria um jogo de reflexos, que desafiam a percepção do espectador e convidam à movimentação diante da tela.

Ora, é diante de Manet, ou mesmo do impressionismo, que a arte, como manifestação humana, oferece uma ampla gama de possibilidades em termos de materialidade e experiência estética. Diferentes materiais e técnicas proporcionam infinitas possibilidades de manipulação, combinação e modelagem, resultando em uma miríade de obras de arte, experiências e realidades. Talvez falemos da infinitude na arte, abordando a diversidade dos elementos materiais e a riqueza das experiências estéticas resultantes dessa diversidade. A materialidade na arte refere-se à natureza física e tangível dos materiais utilizados na criação de uma obra. Esses materiais podem variar desde pigmentos e tintas até metais, madeira, tecido, cerâmica e materiais digitais, entre outros. A escolha dos materiais e a maneira como são manipulados têm implicações significativas na aparência final da obra, bem como na experiência estética do espectador.

Bergson, em "A Evolução Criadora", argumenta que a vida e a arte são processos criativos contínuos, em constante mudança e adaptação. Ele enfatiza a importância do tempo, do movimento e do fluxo, e defende a ideia de que a realidade é intrinsecamente dinâmica. Essa concepção influenciou muitos artistas e teóricos da arte no início do século XX, que buscavam capturar essa dinâmica em suas obras. Já Foucault, em sua abordagem à arte, enfoca principalmente a questão da materialidade e sua relação com o poder, o discurso e a

subjetividade. Para Foucault, a materialidade da obra de arte é importante não apenas em termos estéticos, mas também como um meio de questionar e desafiar os sistemas de poder e as estruturas dominantes na sociedade.

Podemos relacionar as ideias de Bergson e Foucault ao considerar que ambos enfatizam a natureza dinâmica e mutável da arte. Enquanto Bergson se concentra na evolução criativa e na fluidez do tempo, Foucault destaca a materialidade da obra de arte como um instrumento para a transformação e a mudança. A arte, nesse contexto, pode ser vista como um processo contínuo de experimentação e reinvenção, capaz de desafiar as convenções estabelecidas e criar novas formas de expressão e compreensão. Em suma, as obras de Bergson e Foucault abordam a arte de maneiras distintas, mas ambas reconhecem a capacidade da arte de evoluir e se adaptar, bem como seu potencial para desafiar e transformar a realidade. (BERGSON, 2005).

A fotografia, como meio artístico, possibilita uma interação única entre o espectador e a obra, oferecendo uma multiplicidade de experiências e realidades. As técnicas fotográficas desempenham um papel crucial na construção da relação entre o espectador e a obra. O trabalho de Duane Michals, por exemplo, demonstra como a fotografia pode evocar emoções e pensamentos profundos, proporcionando uma experiência pessoal e única para cada espectador. A habilidade do fotógrafo em manipular a luz, a composição e outros elementos técnicos contribui para a criação de imagens impactantes e envolventes, que desafiam as percepções e ampliam o repertório estético do público. Do mesmo modo, o cinema, como uma forma de arte multifacetada e intrincada, detém a capacidade singular de mesclar e manipular inúmeros elementos e técnicas com o intuito de gerar uma ampla gama de realidades e experiências. O cinema representa uma forma de arte complexa que integra elementos visuais, sonoros e narrativos para criar experiências imersivas e cativantes. Por meio da aplicação de técnicas como montagem, enquadramento, iluminação e som, os cineastas têm a habilidade de manipular e organizar esses elementos de formas diversas, construindo realidades únicas e desencadeando variadas respostas emocionais no público.

Essa capacidade de manipular elementos e construir realidades alternativas confere ao cinema o potencial para investigar criticamente temas e questões sociais, políticas e culturais, desafiando as normas vigentes e as relações de poder. O texto menciona dois exemplos de filmes que exploram a relação entre arte, dominação e poder: "Lacombe Lucien" e "O caso

Pierre Rivière". Enquanto "Lacombe Lucien" evidencia como as estruturas artísticas estão intrinsecamente ligadas à dominação e ao poder, "O caso Pierre Rivière" ilustra como o cinema pode ser empregado como um mecanismo de resistência e luta popular.

Ao analisar o "espaço outro" no pensamento de Michel Foucault, o cinema se revela como um meio de expressão capaz de contestar os saberes e poderes estabelecidos. Essa dimensão estética no cinema possibilita repensar as artes na modernidade e criar espaços de resistência e questionamento, desafiando processos de subjetivação, normalização e classificação impostos por discursos médicos, jurídicos e policiais. Dessa forma, o cinema, por meio da combinação e manipulação de uma vasta gama de elementos e técnicas, possibilita a construção de diversas realidades, atuando como um espaço de resistência às estruturas de dominação e poder. A habilidade de explorar e criar realidades alternativas no cinema permite abordar temas complexos e questionar as normas estabelecidas, contribuindo para uma compreensão mais aprofundada da sociedade e das relações humanas.

Neste processo, a materialidade da obra de arte torna-se inseparável de seu significado e de sua capacidade de expressar emoções e ideias. As técnicas empregadas e os materiais utilizados são determinantes na criação de uma obra de arte única e marcante, capaz de transcender o tempo e o espaço. A materialidade da obra de arte também pode ser vista como um reflexo da sociedade e da cultura em que foi criada. Por meio da análise dos materiais e das técnicas utilizadas, é possível extrair informações sobre a época, o contexto social e cultural, e os valores e crenças que moldaram a obra. Dessa forma, a materialidade da obra de arte torna-se um registro histórico e cultural, que permite uma compreensão mais profunda da vida humana e de suas transformações ao longo do tempo.

Do mesmo modo, entendemos que para Foucault, "simbioticamente", a "vida humana", assim como a obra de arte, pode ser concebida como um processo de criação e transformação, no qual o homem utiliza técnicas e saberes para moldar a si mesmo e ao seu entorno. O conceito de "estética da vida" aborda a ideia de que o homem é tanto o criador quanto a criação, utilizando-se de conhecimentos e práticas para construir sua própria existência e identidade como uma obra de arte. O cuidado de si emerge como uma dimensão crucial no âmbito da filosofia de Foucault, desafiando tradições estabelecidas e propondo uma abordagem inovadora para conceber o sujeito ético. A filosofia ocidental, ao longo de sua história, tem se empenhado em investigar e compreender a natureza do ser humano, seus

valores e princípios éticos. O cuidado de si, enquanto conceito filosófico, questiona essa tradição e introduz uma nova perspectiva sobre a construção do sujeito ético. Ao enfatizar a importância do autocuidado e da autorreflexão, o cuidado de si propõe um desvio das abordagens filosóficas clássicas, centradas na busca por verdades universais e na submissão a normas externas.

A ideia de uma estética da existência, vinculada ao cuidado de si, sugere que a vida pode ser concebida como uma obra de arte, moldada e aperfeiçoada pelo indivíduo em seu processo de autodesenvolvimento. Essa perspectiva confere ao sujeito a responsabilidade e a liberdade de criar e transformar sua própria vida, explorando suas potencialidades e construindo um *ethos* singular. Nesse contexto, a vida se torna um empreendimento poético, onde cada ação, pensamento e sentimento é parte integrante de uma composição harmoniosa e significativa. A estética da existência celebra a beleza e a singularidade de cada vida, reconhecendo que o cuidado de si é um ato de criação e afirmação de nossa humanidade.

Desse modo, o cuidado de si, como fundamento filosófico, desafia tradições e abre caminho para uma nova abordagem do sujeito ético, centrada na estética da existência e na concepção da vida como obra de arte. Essa perspectiva confere ao indivíduo a responsabilidade e a liberdade de moldar sua própria vida, transformando-a em uma expressão poética e singular. O cuidado de si, portanto, revela-se como um pilar fundamental para a construção de uma vida plena.

Para Michel Foucault, a noção de *bios* (vida) como material de uma "arte" despertava um profundo interesse. A concepção da ética através de formas e estruturas de existência, ultrapassando as relações jurídicas, autoritárias e disciplinares, fascinava o filósofo. Contudo, em sua visão, a ideia contemporânea de arte encontra-se restrita à estética dos objetos, negligenciando a relação com a vida e a possibilidade de transformá-la em uma obra de arte. Não obstante, Foucault defende que a arte não deve se limitar à mera contemplação dos objetos e suas propriedades estéticas, mas deve incluir também a vida como objeto de criação e transformação. A noção de *bios* como matéria-prima para a arte remete à possibilidade de considerar a existência humana como uma obra em constante desenvolvimento e aprimoramento, na qual o sujeito atua como artista de sua própria vida.

Essa perspectiva amplia a compreensão da arte, abrindo espaço para uma dimensão ética, na qual o indivíduo se empenha em moldar sua vida de acordo com princípios e valores que pertencem a certas imposições externas, mas que também vão além delas. Nesse sentido, a estética da vida em Foucault propõe uma reavaliação do papel da arte e da ética no âmbito da existência humana. Ao considerar a ética como uma dimensão intrínseca à estética da vida, Foucault sugere que a construção do sujeito ético deve ser compreendida como um ato criativo e poético. Essa abordagem coloca o indivíduo como protagonista no processo de autotransformação, permitindo que ele explore e expresse suas potencialidades e singularidades.

Ao vincular a ética à estética da vida, Foucault desafia a concepção tradicional de arte, instigando uma reflexão mais profunda sobre o papel da arte na vida humana e sobre a importância de resgatar a noção de vida como obra de arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993, p. 33. [N.T.]
- ADORNO, F. P. *A tarefa do intelectual: O modelo socrático*. In Foucault: a coragem da verdade. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- ALLIO, René (dir.). *Moi, Pierre Rivière*. Produção: Les Films d'Ici e INA. França, 1976. 1 DVD (125 min.), son., color.
- AUSTIN, J. L. *How To Do Things With Words*. Oxford : 1962.
- BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes*. Vols: V-VI. Paris: Gallimard, 1978.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BATAILLE, Georges. *Manet: Études biographiques et critique*. Paris: Éditions Albert Skira, 1955.
- _____. *L'expérience intérieure*. In: BATAILLE, G.. *Œuvres Complètes* Vol. V. Paris: Gallimard, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités Esthétiques. L'art romantique*. Paris: Garnier, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. *Lettres: 1841 – 1866*. (1906) Facsimile publicado em Gallica, Biblioteca Nacional da França: [Hhttp://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96352bH](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96352bH), consultado em 04/05/2022.

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia* /. Roland Barthes; tradução de Júlio Castañon. Guimarães. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira,. 1984.

- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977 [1975].

- BARFIELD, Thomas J. *The Dictionary of Anthropology*. Oxford: Blackwell, 1997.

- BAUMGARTEN, A.G. *Estética. A Lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- _____. *Pequena História da Fotografia*. In: _____. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- BENJAMIN, Walter. *Carta de Paris (2)*. In: *Estética e Sociologia da Arte*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte, Autêntica editora, 2017.

- BERGSON, H. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- BLANCHOT, Maurice. *A afirmação e a paixão do pensamento negativo*. In: *A conversa infinita*. Vol. Escuta, 2007.

- BONITZER, Pascal. *Histoire de sparadrap*. Cahiers du Cinéma, n. 250, maio 1974.

- BONITZER, Pascal ; DANEY, Serge. *Fonction Critique: histoire d'enoncer*. Cahiers du Cinéma, n. 250, mai. 1974a

- BONITZER, Pascal ; DANEY, Serge. *Fonction Critique: histoire d'énoncer. Cahiers du Cinéma*, n. 250, mai. 1974.

- BOUGNOUX, D. *La crise de la représentation*, Paris: Découverte, 2019.

- BUTLER, Judith. On Performativity and Performance. CounterPulse, 2013. Disponível em: <http://counterpulse.org/judith-butler-gender-performativity/>. Acesso em: 30 jan. 2020.

- _____. *Gender Trouble: feminism and the susion of identitybver*. New York, Routledge, Champman & Hall, 1990.

- _____. *Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.

- _____. Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim? Tradução de Aléxia Bretas. Cadernos de Ética e Filosofia Política, v. 2, n. 33, p. 213-229, 2018.

- BURTON, Neel. *O mundo de Platão: a vida e a obra de um dos maiores filósofos de todos os tempos*. São Paulo: Cultrix, 2013.

- CANDIOTTO, C. Foucault e a Crítica da Verdade. Belo Horizonte/Curitiba/Champagnat: Autêntica Editora, 2010. (Coleção Estudos Foucaultianos 5).

- CATUCCI, S. In: ARTIÈRES, P. (org.). *Michel Foucault, a literatura e as artes*. Trad. Pedro de Souza e Jonas Tenfen. São Paulo: Rafael Copetti, 2014.

- CARDOSO Jr., Hélio Rebello. *Para que serve uma subjetividade? Foucault, tempo e corpo*. Psicologia: Reflexão e Crítica, 2005, vol. 18, n. 3, pp. 343-349.

- DELEUZE, G. *Foucault*. Lisboa: Editora Vega, 1987.

- DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* In: Michel Foucault philosophe. Paris: Seuil (Des Travaux), 1989.

- DANEY, Serge. *Anti-rétro (suite)*. Cahiers du Cinéma, n. 253, out./nov. 1974.

- _____. *Même pour Pariscop 3, il existe des films politique*. Cahiers du Cinéma, n. 250, mai. 1974a.

- _____. *Fonction critique (fin). Anti-retro (suite)*. Cahiers du cinema. n. 253, out./nov. 1974d.

- _____. *Un film est toujours positif pour quelqu'un*. Cahiers du Cinéma, n. 250, mai. 1974b.

- _____. *Qui dit quoi, mais où et quand ?* Cahiers du Cinéma, n. 250, maio 1974c.

- DANEY, Serge; KANE, Pascal; OUDART, Jean-Pierre; TOUBIANA, Serge. *Une certaine tendance du cinéma français*. Cahiers du Cinéma, n. 257, mai./jun. 1975.

- DELEUZE *Sobre a morte do homem e o super-homem*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

- DREYFUS, H.; RABINOW, P. Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. Chicago: The University of Chicago Press, 1982. (Tradução brasileira: Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Foren e Universitária, 1995.

- ERIBON, Didier. *Michel Foucault. Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- ERIBON, Didier (org.). *L'infréquentable Michel Foucault. Renouveau de la pensée critique*. [Actes du colloque Centre Georges-Pompidou, 21-22 juin 2000]. Paris: EPEL, 2001.

- FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Dissertação de mestrado. Niterói: UFF, 2009.

- FIGUEIREDO, Aldrin. *Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898-1908*. Dez. 2008.

- FOUCAULT, M. *Manuscrits et notes sur la Peinture* [Manuscritos e notas sobre a pintura]. NAF 28730, Boîte 53 (cote). Arquivos Foucault, Bibliothèque nationale de France (BNF), Paris. (s.d).

- FOUCAULT, M. *De espaços outros* [S.l]: Diacritics, 1986.

- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Organização e introdução de roberto machado. 3.ed. Rio de janeiro: graal, 1982.

- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão* (14a ed., L. M. Pondé Vassallo, trad.). Petrópolis, RJ: Vozes. (Trabalho original publicado em 1975). (1996).

- FOUCAULT, M. *Prefácio à Transgressão*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. In: *Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2009.

- FOUCAULT, M. *Les Mots et les Choses: Une Archéologie des Sciences Humaines*. Paris: Gallimard, 1966.

- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- FOUCAULT, M. *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 1971.

- FOUCAULT, M. *La Peinture de Manet*. Maryvonne Saison (Dir.). France: Seuil, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1977.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la Sexualité, 2: L'Usage des Plaisirs*. Paris: Gallimard, 1984.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade, 2: O Uso dos Prazeres*. 5.ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1984.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade, 3: O cuidado de si*. 1.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2014.
- FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo* / Michael Foucault: tradução Jorge. Coli. — Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.
- FOUCAULT, M. *La Pensée du Dehors* (1966). In: *Dits et Écrits I: 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001a.
- FOUCAULT, M. *Les Mots et les Images* (1967). In: *Dits et Écrits I: 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001a. pp. 648-651.
- FOUCAULT, M. *Qu'est-ce qu'un Auteur?* (1969). In: *Dits et Écrits I: 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001a. pp. 817-849.
- FOUCAULT, M. *Raymond Roussel*. Paris: Gallimard, 1992.
- FOUCAULT, M. *Ceci n'est pas une Pipe: Sur Magritte*. Paris: Fata Morgana, 1973.

- FOUCAULT, M. *Anti-Rétro* (1974). In: *Dits et Écrits I: 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001a. pp. 1514-1528.
- FOUCAULT, M. *À quoi Rêvent les Philosophes?* (1975). In: *Dits et Écrits I: 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001a. pp. 1571-1575.
- FOUCAULT, M. *La Peinture Photogénique* (1975). In: *Dits et Écrits I: 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001a. pp. 1575-1583.
- FOUCAULT, Michel. *La pensée, l'émotion* (1982). In: *Dits et écrits II*. Paris: Gallimard, 2001b, pp. 1062-1069.
- FOUCAULT, Michel. *Le retour de Pierre Rivière* (1976). In: *Dits et écrits II*. Paris: Gallimard, 2001b, pp. 114-122.
- FOUCAULT, Michel. *Sur Marguerite Duras* (1975). In: *Dits et écrits I*. Paris: Gallimard, 2001a, p. 1630-1639.
- FOUCAULT, Michel. *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse et les vermisseaux quotidiens* (1977). In: *Dits et écrits II*. Paris: Gallimard, 2001b, pp. 95-96.
- FOUCAULT, Michel. *Conversation avec Werner Schroeter* (1982). In: *Dits et écrits II*. Paris: Gallimard, 2001b, pp. 1070-1079..
- FOUCAULT, Michel. *Sade, sergent du sexe*. In: *Dits et écrits I*. Paris: Gallimard, 2001a.
- FOUCAULT, Michel. *L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté* (1984). In: *Dits et écrits II: 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001b, pp. 1527-1548.

- FOUCAULT, Michel. *Préface à l'Histoire de la sexualité* (1984). In: Dits et écrits II: 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001b, pp. 1397-1409.
- FOUCAULT, Michel. *Préface à la transgression* (en hommage à Georges Bataille) (1963). In: Dits et écrits I: 1954-1975. Paris: Gallimard, 2001a, pp. 261-278.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Sexualité*. Paris: Gallimard, 1984. (Vol. 2, Le souci de soi).
- FOUCAULT, Michel. *Le Gouvernement de soi et des autres*. Cours au Collège de France, 1982-1983. Paris: Gallimard/Seuil, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *L'Herméneutique du sujet*. Cours au Collège de France, 1981-1982. Paris: Gallimard/Seuil, 2001c.
- FOUCAULT, Michel. *Os Anormais*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001d.
- FOUCAULT, Michel. *Le Courage de la vérité*. Cours au Collège de France, 1983-1984. Paris: Gallimard/Seuil, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A Coragem da Verdade: o governo de si e dos outros II*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère*. Paris: Gallimard/Julliard, 1973. Ed. Bras.: *Eu Pierre Rivière...* Rio de Janeiro: Gral, 1997.
- FOUCAULT, M. (Org.). *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão... – um caso de parricídio do século XIX*. 2. ed. Tradução de Denize Lezande Almeida. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1982.

- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2005.

- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão* (14a ed., L. M. Pondé Vassallo, trad.). Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

- FROMANGER, Gérard. Fromanger et Figuration Narrative, Partie I: son art et la Figuration Narrative (entretien). In: Almanach de l'art moderne et de l'art contemporain - L'actualité de l'art à Paris. Disponível em: <http://www.almanart.com/Fromanger-et-Figuration-Narrative.html>. Acesso em: [20/02/2022].

- FROMANGER, Gérard. Gérard Fromanger, la vie des artistes, Partie II: les plasticiens et leur vie, conseils aux jeunes (entrevista). In: Almanach de l'art moderne et de l'art contemporain - L'actualité de l'art à Paris. Disponível em: <http://www.almanart.com/Gerard-Fromanger-la-vie-des.html>. Acesso em: [16/02/2022].

- GROS, Frédéric. *Que sais-je?* Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

- GROS, Frédéric. Situação do Curso. IN: FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2001c.

- GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da arte*. 16 ed. Rio De Janeiro: Editora LTC - Livros Técnicos e Científicos, 2001.

- HABERMAS, J. *Der Philosophische Diskurs der Moderne*. 3. ed. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1986.

- HABERMAS, J. *Theorie des kommunikativen. Handelns. Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag. 1981.

- HABERMAS, J. Teoria de la acción comunicativa. Madrid: Taurus, 1987.

- HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* São Paulo: Edições Loyola, 2004.

- HADOT, Pierre. *Exercices Spirituels et Philosophie Antique*. Paris: Éditions Albin Michel, 2002.

- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. Ed - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

- KRISTEVA, Julia. *Julia Kristeva : la reine des signes*. In : De Sartre a Foucault. Vingt ans de grands entretiens dans Le Nouvel Observateur. Realizado por Nicole Muchnik. Com a colaboração de Carol Kehringer. Prefácio de Mona Ozouf. Hachette littérature, Le Nouvel Observateur, 1984, pp. 146-158.

- KAPROW, Allan. *The real experiment 1983*. In : Essays on the Blurring of Art and Life. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.

- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

- MALLE, Louis (dir.). *Lacombe Lucien*. Produção: Louis Malle e Vincent Malle. França: Nouvelles Éditions de Films, 1974. 1 DVD (138 min.), son., color.

- MANIGLIER, P., ZABUNYAN, D. Foucault vai ao cinema - 1ª ed. - Buenos Aires: Nueva Visión, 2012.

- MOLIN, Patrícia. *As circunstâncias atenuantes*. In: FOUCAULT, M.(Org). *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão... – um caso de parricídio do século XIX*. 2. ed. Tradução de Denize Lezande Almeida. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1982, p.223-238.

- MUCHAIL, Salma Tannus. *Foucault, Mestre do Cuidado: textos sobre A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

- NUNES, Benedito. *Introdução a Filosofia da Arte*. 1999.

- ONFRAY, Michel. *Cynismes: Portrait du philosophe en chien*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1990.

- ORELLANA, Rodrigo. *As Palavras E As Imagens: Uma Arqueologia Da Pintura Em Foucault*. Revista de filosofia princípios, Natal (RN), v. 21, n. 35 Janeiro/Junho de 2014, p. 5-3.

- PLATÃO. *Apologie de Sócrates. Criton*. Traduction par Luc Brisson. Paris: GF Flammarion, 1997.

- PROUST, A. *Édouard Manet: souvenir*. Hardpress, 2017.

- PAES, F. A. L. *Paul Tillich e a pintura amazônica de Antonieta Santos Feio: Interfaces entre arte e religião na tela Mendiga (1951)*. 13, n. 26 - dezembro de 2014.

- REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

- RANCIÈRE, Jacques . *La méthode de l'égalité*. Paris : Bayard Culture, 2012.

- _____. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editor 34, 1995.

- _____. *A Partilha do sensível - Estética e política*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

- SABOT, Philippe. *Los juegos del espacio y del lenguaje: heterotopía, isotopía, caligrama*, AISTHESIS, nº40, 2006.
- _____. "Transgressão, Liberdade, Resistência: Sade e Bataille lidos por Foucault". A. Butturi Jr, C. Candiottto, P. de Souza, S. Caponi (org.). *Foucault e as pratas de liberdade II. Transgressão et heterotopologias*.
- SARDINHA, Diogo. *As duas ontologias críticas de Foucault: Da transgressão à ética*, Revista Trans/Form/Ação, Marília, v.33, n.2, p.177-192, 2010.
- SCHECHNER, Richard. 2006. *O que é performance?*, in: *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.
- TOUBIANA, Serge, *Michel Foucault et le cinéma*, in ARTIÈRES, Philippe (Dir.), *Michel Foucault: la littérature et les arts*, Paris, Kimé, 2004, pp. 187-194.
- VERNANT, J.P. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- VEYNE, P. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Tradução Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

OBRAS CONSULTADAS

- ABRAHAM, T. (Org.). (2003). *El último Foucault*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ANDRÉ, C. H. V. (2011). *História ilustrada da medicina na Antiguidade: A história da medicina antiga no seu contexto Cultural*. São Paulo, Bauru.
- AURELL, M. *Art and History of Books*. London: Oak Knoll Press, 2005.

- AUSLANDER, P. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge, 2008.

- AGAMBEN, G. O homem sem conteúdo. Belo Horizonte: Autêntica Editora. (Translation by Cláudio Oliveira), 2012.

- ARTIÈRES, P., QUÉRO, L., & ZANCARINI-FOURMEL, M. (Orgs.). Le Groupe d'Information sur les Prisons. Archives d'une lutte, 1970-1972: documents réunis et présentés par Philippe Artières, Laurent Quéro et Michelle Zancarini-Fournel. Paris: Éditions de l'IMEC, 2003.

- BAECQUE, Antoine. Cinefilia - invenção de um olhar, história de uma cultura: 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

- BLANCHOT, Maurice. Écrits politiques. Paris: Lignes; Éditions Léo Scheer, 2003.

- _____. *L'Entretien Infini*. Paris: Gallimard, 2009.

- _____. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2014.

- _____. *A conversa infinita: A experiência limite*. VOL.II. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália*. Campinas: das Letras, 2009.

- BENKER, Peter. *O renascimento*. Lisboa: Edições, Textos e Grafias, 1997.

- BACHELARD, Gaston. O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- _____ .Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex". New York: Routledge, [1993], 2011.

- BERMAN, Marshall. Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- BIANCHI, Álvaro. *O laboratório de Gramsci. Filosofia, História e Política*. São Paulo: Alameda, 2008.

- BRANCO, Guilherme Castelo e VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault: Filosofia e Política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (Coleção Estudos Foucaultianos).

- BAXANDALL, M. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

- BAZIN, A. *What Is Cinema?* Volume 1. Berkeley: University of California Press, 2005.

- BISHOP, C. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005.

- BOURDIEU, P. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1993.

- CLARK, T. J. *A Pintura da Vida Moderna – Paris na Arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- CANGUILHEM, G. *Michel Foucault philosophe*. Paris: Seuil, 1988.

- CASTRO, Edgardo. *Introdução a Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004

- CHAVES, Ernani. *Michel Foucault e a verdade Cínica*. Campinas SP: Editora PGI, 2013.
- CLARK, T. J. *A Pintura da Vida Moderna – Paris na Arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DEFERT, D. Hétérotopie: tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles (postface) In M. Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies* (pp. 07-55). São Paulo, SP: N-1 Publications. 2013.
- DÍAZ, Esther. *A filosofia de Michel Foucault*. Trad. Cesar Candiotto. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- DOSSE, Francis. *A história a prova do tempo, da história em migalhas, ao resgate do sentido*. São Paulo: UNESP, 2001.
- DUBY, Georges; ARIÈS, Philippe; et al. *História da Vida Privada*. [S.l.]: Companhia das Letras, 2009.
- ESCOBAR, L. ALVAREZ, M. MISCOUSE. *O legado de Foucault*. São Paulo: Unesp, 2016.
- ESCOBAR, C. *Michel Foucault. Dossiê*. Rio de Janeiro: Livraria Tauros Editora, 1984.
- ESTELLITE-Lins, Carlos. *Foucault hoje?* Rio de Janeiro: 7L, 2007.
- ESPOSITO, Roberto. *Bíos: biopolítica e filosofia*. Torino: Einaudi, 2004.
- FOUCAULT, M. *Le corps – Les hétérotopies*. Présenté par Daniel Defert. Paris : Éditions Lignes, 2009.

- FOUCAULT, M. *La Fonction Politique de l'Intellectuel* (1976). In: *Dits et Écrits II*: 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001b. pp. 109-114.

- FOUCAULT, M. *Entretien avec Michel Foucault* (1980). In: *Dits et Écrits II*: 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001b.

- FOUCAULT, Michel. *Le sujet et le pouvoir* (1982). In: *Dits et écrits II*. Paris: Gallimard, 2001b, pp. 1041-1062.

- GALANTIN, D. V. *Experiência e Política no Pensamento de Michel Foucault*, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2017. Tese de Doutorado.

- HAVELOCK, Eric. *Prefácio à Platão*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus, 1996.

- HERMANN, Nadja. *Ética e Estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCS, 2005.

- HOBBSAWM, E.J. *Rebeldes primitivos: Estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro : Zahar, 1978.

- HOFMANN, Werner. *A história do pensamento do movimento social dos séculos 19 e 20*. Tradução de Adolpho José da Silva. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1984.

- ISOCRATE. "Sur la paix". *Discours*, t. III. Tradução de G. Mathieu. Paris : Les Belles Lettres, 1942.

- LAËRCE, Diógenes. *Vida, doutrinas e frases de filósofos ilustres*. Ed. e trad. R. Genaille. Paris : Garnier-Flammarion, 1965.

- LEGRAND, Stéphane. «Que faire?». In: *Collectif-Essai. Michel Foucault*. Paris: L'Arc/Inculte, 2007, pp.242-254.

- LEME, José Luís Câmara. Foucault e o cinismo de Manet. In: RAGO, Margaret; Veiga-Neto, Alfredo. Para uma vida não fascista. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

- PELEGRINI, Mauricio A. —Foucault, Feminismo e Revolução. In: Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP. Campinas, 2012, pp.01 -12.

- RABINOW, P. The Foucault Reader. New York: Pantheon Books, 1984.

- SOLER, R. Michel Foucault e a ética do “cuidado de si”. Baraúna, São Paulo, 2010.

- SOUZA, Pedro de, GOMES, Daniel de Oliveira (orgs.) Foucault com outros nomes - Lugares de Enunciação. Ponta Grossa: Editora da UEPG, 2009.

- SECCO, Lincoln. Gramsci e a Revolução. São Paulo : Alameda, 2006.

- SLOTERDIJK, Peter. Crítica da razão cínica. Trad. Marco Casanova, Paulo Soethe, Pedro Costa Rego, Mauricio Mendonça Cardozo e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

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

- TAUREL, H. The Philosophy of Art: An Introduction. Cambridge: Polity Press, 2014.

- TAYLOR, C. Sources of the Self: The Making of the Modern Identity. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

- THOMAS, E. The Picturesque: Landscape Aesthetics in British Art. London: Phaidon Press, 2016.

- TOLSTOY, L. *What is Art?* New York: Oxford University Press, 1995.
- TOMKINS, C. *Duchamp: A Biography*. New York: Henry Holt and Co., 1996.
- TOMLINSON, G. *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- TORMEY, A. *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- TRILLING, L. *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*. New York: New York Review Books, 2008.
- TSCHUMI, B. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- TURNER, V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. London: Routledge, 1995.
- TURQUET, J. *The Language of Art History*: Cambridge University Press, 1997.
- TYRRELL, I. *Woman's World/Woman's Empire: The Woman's Christian Temperance Union in International Perspective, 1880-1930*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
- TOLHURST, W. *The Aesthetics of Emotion: Up the Down Staircase of the Mind-Body*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- TOWNSEND, C. *Art and Life: A Biographical Sketch of Futurism*. New York: Routledge, 2004.

- TODOROV, T. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- WARBURG, A. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999.
- WARHOL, A. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- WARNKE, M. *The Court Artist: On the Ancestry of the Modern Artist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- WÖLFFLIN, H. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. New York: Dover Publications, 1950.
- WOLTERS, W. *The Art of Despair: The Visual Culture of the Great Depression*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2018.
- WILDE, O. *The Critic as Artist*. London: Smithers, 1891.
- WILLIAMS, R. *Culture and Society, 1780-1950*. New York: Columbia University Press, 1983.
- WHITE, H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- WHITTAKER, E. *Art and Religion: A Dialogue*. New York: Barnes & Noble, 2006.
- ZELANSKI, P.; FISHER, M. P. *The Art of Seeing*. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 2007.

- ZIZEK, S. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.
- ZIZEK, S. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: The MIT Press, 1992.
- ZAJONC, A. *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- ZUCCARO, F. *L'idea de' pittori, scultori et architetti*. New York: Garland, 1976.