

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA *STRICTO-SENSU***

**STELA MARIS DA SILVA**

**ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA E *PARRESÍA* CÍNICA: SUA TRANS-HISTORICIDADE  
MODERNA NA EXPERIÊNCIA FOUCAULTIANA DA PINTURA DE  
ÉDOUARD MANET**

**CURITIBA  
2020**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA *STRICTO-SENSU***

**STELA MARIS DA SILVA**

**ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA E *PARRESÍA* CÍNICA: SUA TRANS-HISTORICIDADE  
MODERNA NA EXPERIÊNCIA FOUCAULTIANA DA PINTURA DE  
ÉDOUARD MANET**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia *Stricto-Sensu*, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, sob orientação do professor Dr. Cesar Candiotto.

**CURITIBA  
2020**

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

S586e  
2020  
Silva, Stela Maris da  
Estética da existência e *parresía* cínica: sua trans-historicidade moderna na  
experiência foucaultiana da pintura de Édouard Manet / Stela Maris da Silva ;  
orientador, Cesar Candiotto. – 2020.  
217 f. : il. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná,  
Curitiba, 2020.  
Bibliografia: f. 180-189

1. Filosofia francesa. 2. Arte moderna. 3. Estética antiga. 4. Existencialismo.  
5. Foucault, Michel, 1926-1984. 6. Manet, Edouard, 1832-. I. Candiotto, Cesar.  
II. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Programa de Pós-Graduação em  
Filosofia. III. Título.

CDD. 20.ed. – 194



Pontifícia Universidade Católica do Paraná  
Escola de Educação e Humanidades  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia - *Stricto Sensu*

## ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE N.º 38 DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DE

### Stela Maris da Silva

Aos vinte e seis dias do mês de março de dois mil e vinte, às catorze horas, realizou-se a sessão pública do exame de Tese da doutoranda **Stela Maris da Silva** intitulada: ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA E PARRESIÁ CÍNICA: SUA TRANS-HISTORICIDADE MODERNA NA LEITURA FOUCAULTIANA DA PINTURA DE ÉDOUARD MANET. A banca Examinadora foi composta pelos professores: Dr. Cesar Candioto, Dr. Fabiano Incerti, Dr. Acir Silva Dias, Dr. Nelson Noronha, e Dr.ª Vera Maria Portocarrero. Após a instalação dos trabalhos pelo presidente da banca, professor Cesar Candioto, a candidata fez uma exposição sumária da tese, em seguida procedeu-se à arguição pelos membros da banca e à defesa da candidata. Encerrada essa fase, os examinadores, em reunião reservada, apresentaram suas avaliações, tendo considerado a candidata **APROVADA** em sua defesa de tese conforme as notas e o conceito registrado abaixo. Após a proclamação dos resultados o presidente da banca **OUTORGA** à candidata o título de Doutora em Filosofia. Encerrados os trabalhos às 19h10min. lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos membros da Banca Examinadora. Os avaliadores, Prof.ª Dr.ª Vera Maria Portocarrero, Prof. Dr. Acir Silva Dias, Prof. Dr. Nelson Noronha e Prof. Dr. Fabiano Incerti tiveram participação na banca de Defesa de Tese por videoconferência e estão de acordo com as notas e o conceito descrito.

MEMBROS DA BANCA		ASSINATURA	NOTA
Prof. Dr. Cesar Candioto – Presidente – PUCPR			9.5
Prof.ª Dr.ª Vera Maria Portocarrero – UERJ		Participação por videoconferência	10.0
Prof. Dr. Fabiano Incerti – PUCPR		Participação por videoconferência	9.5
Prof. Dr. Acir Silva Dias – UNIOESTE		Participação por videoconferência	10.0
Prof. Dr. Nelson Noronha – UFAM		Participação por videoconferência	10.0
MÉDIA FINAL	9,8	CONCEITO	A

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



## DEDICATÓRIA

“O que foi outrora alegria e tristeza precisa agora converter-se em conhecimento.”<sup>1</sup>

À minha filha Stella Beatriz (Bia) — *In memoriam* — vida e morte:  
uma obra trágica *parresiástica* cínica, uma estética da existência.

Ao meu filho César (Mano) — vida:  
uma obra *parresiástica* cínica, uma estética da existência.

Aos meus netos Amanda, Pedro e Gabi — vidas:  
obras *parresiásticas*, obras de arte de viver.

---

<sup>1</sup> Cf. BURCKHARDT, J. *Reflexões sobre a história*. Tradução Leo G. R. Rezende. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

## AGRADECIMENTOS

« Je suis un experimentateur et non pas un théoricien [...] en ce sens que j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant ».<sup>2</sup>

Ora, se o ato de verdade amoroso, tanto na vida, quanto na morte, é um ato de coragem como uma experiência parresiástica de cuidado consigo e com o outro, me desloco constantemente com “eros” para a verdade da arte da vida onde o risco atualiza, numa enunciação crítica de mim mesma, na provação de mim mesma, uma “vida outra”.  
(Stela Maris)

Neste espaço desejo reconhecer e agradecer a todos e a todas que contribuíram para que eu pudesse ser uma *experimentadora*, e para eu não pensar o mesmo que pensara antes.

### *Aos professores*

Agradeço àqueles que me ensinaram a *experimentar fazer a leitura da obra de Michel Foucault* de modo rigoroso, cuidadoso e atento. Em especial, o Professor Dr. Cesar Candioto, pesquisador exemplar, que me acolheu na *experiência de orientação* da tese. Expresso a minha gratidão pela confiança e atenção, por todos os seus pareceres e cuidadosas observações fundamentais para a qualidade do trabalho.

Agradeço aos professores membros das bancas de qualificação e defesa, Vera Portocarrero e Fabiano Incerti, cujas observações e recomendações foram fundamentais para o desenvolvimento da tese;

Da mesma forma agradeço aos demais membros da banca de defesa, Acir Dias e Nelson Matos de Noronha, pela importante *experiência da interlocução durante a arguição* e avaliação da tese.

Agradeço aos professores (as) Salma Tannus Muchail, Ernani Chaves, Philippe Sabot, Daniele Lorenzini, Judith Revel, Julián Sauquillo, Rodrigo Castro Orellana, Margareth Rago, Rosa Fischer, Maria Rita de Assis César, André Duarte, Priscila Piazzentini Vieira, Guilherme Castelo Branco, Silvio Gallo, Alfredo Veiga Neto e Maura

---

<sup>2</sup> “Eu sou um experimentador e não um teórico [...] em que escrevo para me mudar e não pensar a mesma coisa de antes.” FOUCAULT, M. *Dits et écrits, II*. Paris: Gallimard, 2001. p. 861.

Corsini Lopes, André Queiroz, Pedro de Souza, Vera Portocarrero, Marcos Nali, Cassiana Lopes Stephan, Daniel Verginelli Galantin, Alessandro Francisco, Diogo Sardinha, Márcio Alves da Fonseca e demais foucaultianos com quem *experimentei nos Colóquios*, e demais eventos, os colóquios e atualizações de Foucault.

Agradeço à professora Maria de Lourdes Todeschini (Nena) *na experiência sistemática com a língua francesa*, tão importante para eu “conversar” com Foucault. Agradeço aos meus inesquecíveis professores Dona Alzira, Tania Ribas, Paraguaçu, Professora Clóris, Pe. João, Antonio Carlos Caruso Ronca, Bortolo Valle, respectivamente professores do Ensino Básico aos estudos de pós-graduados, pela *experiência* de “todas as letras e leituras”, e por terem “desaparecido”, me deixando com a tarefa de ir em frente sozinha.

Agradeço ao professor Sergio Lima e à professora Aceli Magalhães pela *experiência da Amizade como estética da existência*, dois queridos e incansáveis mestres que me convidaram para fazer rupturas, deslocamentos, me mostrando *parresiasicamente* as verdades nos caminhos acadêmicos, nas aventuras amorosas, que têm em comum o “excesso” como realidade possível.

Agradeço ao professor Alessandro Francisco, com quem *experimentei a Paris de Foucault*, e a Paris onde *vivenciei o encontro* com Fabienne Brugère, a quem agradeço a acolhida, para uma possível continuidade da pesquisa.

#### *Às Instituições*

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia e à Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, pela concessão da Bolsa-taxa com isenção de mensalidade, decorrente de aprovação de Projeto de Pesquisa junto ao CNPq pelo Prof. Orientador Cesar Candiotto, projeto que também permitiu subsidiar a exposição de minha pesquisa, em andamento, no *Rencontre Doctoral du Centre Michel Foucault*, no IMEC, situado na Abadia d’Ardenne em Caen, na França, em 2018.

*À comunidade acadêmica da Universidade Estadual do Paraná (Unespar)*

Agradeço ao Magnífico Reitor Antonio Carlos Aleixo, e Vice-Reitor Sidney Kempa, à Ilustríssima Diretora do *Campus* Curitiba II, Professora Dra. Salete Machado, e Vice-Diretora Professora Dra. Noemi Ansay; à Professora Dra. Rosemeri Rocha, Professora Cinthia Kunifas, respectivamente Diretora do Centro de Área de Artes e Coordenadora do Colegiado do Curso da Dança;

*À comunidade acadêmica da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR)*

Agradeço ao Magnífico Reitor Waldemiro Gremski, ao Decano da Escola de Educação e Humanidade Professor Dr. Ericson Falabretti, ao Coordenador do Programa Pós-Graduação em Filosofia Professor Dr. Jelson Oliveira, pela *experiência do respeito acadêmico que me toca como pesquisadora*.

Agradeço às duas comunidades acadêmicas (PUCPR e Unespar) pela *experiência de professora, de estudante e de gestão* que me fez pensar o comprometimento profissional acadêmico num fazer experiência.

Agradeço a todos os *agentes universitários na experiência dos cuidados com documentos e registros* necessários à institucionalização do doutoramento. Destaco a competência de Antonia Poletini (PUCPR) e Glaucia Orlandini (Unespar *Campus* Curitiba II).

Agradeço ao Colegiado do Curso de Dança da Unespar — *Campus* de Curitiba II — Faculdade de Artes do Paraná, pela experiência de colegas em todos os momentos acadêmicos institucionais, apoiando institucionalmente o meu percurso como doutoranda.

Agradeço, de modo especial, aos meus alunos e alunas pela *experiência, antes de tudo, criativa e política de ser professora em diferentes cursos de artes*. Eles e elas me ensinaram ao longo dos anos a pesquisar com eles, e fazer pesquisa, mas não sem antes fazer com que eu veja a verdades de suas artes.

Agradeço aos servidores da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), colegas professores (as), agentes universitários, pela *experiência de ser uma “professora”* na



Universidade, por me fazer pensar as lutas políticas na Universidade diferentemente do que pensara antes.

*Agradeço a experiência do cuidado técnico habilidoso e generoso de Viviane Gonçalves de Campos nas revisões da forma do texto, bem como a cuidadosa revisão da escrita da língua portuguesa de Bruno Pinheiro e da revisão de texto da língua francesa de Isabelle Alcaraz.*

*Aos amigos e amigas*

*Agradeço pela experiência da Amizade como modo de vida. Apesar de muitas horas sozinha, muitas horas em silêncio, cuidando de mim, sentia que havia muitos amigos e amigas comigo... Aquelas (es) que nunca saíram do meu lado, aquelas (es) que saíram e voltaram, aquelas (es) que nunca estiveram, mas que sem saber, me ajudaram a experimentar a angústia que o tempo de escrita produz. Amigos, amigas, Celso Ludwig, Bortollo Valle, Paulo Eduardo de Oliveira, Angelo Sangiovanni, Carlos D'Oro, Mario Athaide Jr., Carlos Monteiro, Nilceo Deitos, José Augusto Oliveira, Aceli Magalhães e filhas, Mônica Apolonio e filha, Deborah M. Schoroeder Lima, Monica Ribeiro, Fátima Yokohama e filhas, Juslaine de Fátima A. Nogueira, Zelo A. Martins e filhos, Ana Maria Gilles, Ana Maria de Barros e filhos, Viviane Gonçalves de Campos, Marisa Del Claro, Tania Ribas, Gilmar Mann, Carmem L. Johnsson e filhos(a) Jovita V. Malachini e filhas, Maria Amélia Boesi e filhas, Maria de Belém Rauen, Fátima Carli, Alecy L. Vesgerau, Diair, Isa, Solange, Tania, Dalva, Susi (Lulus da adolescência); Colegas do IEP(1974); Claudia e “amigos da água” (Super turma), agradeço pela experiência ética de viver diferentemente do que vivera antes a amizade.*

*Agradeço à Dra. Christina R. Gonçalves pela experiência de cuidados médicos, por me ensinar a cuidar de mim pelo princípio da similitude na busca da minha força vital.*

*Agradeço à Neide Coimbra pela experiência de cuidados com a minha casa, das minhas roupas, do alimento dos meus filhos, por me ensinar a cuidar de coisas preciosas, pelo princípio da dedicação e cuidado com o outro.*

*Agradeço à minha família*

*Pela experiência do cuidado amoroso incondicional pelo outro;*

*Em especial, aos meus amados pais Nice e Nilso, pela experiência da vida.*

*Ao Antonio (To), pela experiência da relação amorosa e cuidadosa em tempos de alegrias e de dor maior da morte nua.*

*Ao meu filho querido, César Filho (Mano) e meus netos Amanda e Pedro, experiência parresíastica da estética da existência na vida que se “atualiza”.*

*Aos meus queridos familiares Manos Nilso, Paulo e Humberto, Manas Alecy e Rosanea, sobrinhos (as), sobrinhos netos (pequeninos da família), nora Adriana, pela experiência amorosa da vida em família, agradeço por vocês serem a grande motivação para eu experimentar o cuidar de mim, cuidar do outro, e me tornar diferente do que era antes, a cada dia. Je vous aime.*

Agradeço, muito especialmente, à Stella Beatriz (Bia), filha querida, pela *experiência da vida e da morte “nua”*, na *parresía* cínica da vida e da morte trágica. Agradeço por ter me ensinado a ver a vida como escândalo de verdade, no nascimento, na vida, e na morte. “Ah! e se eu pudesse entrar na sua vida... ah! Diz se é perigoso a gente ser feliz... será que é comédia, será que é divina?” Hoje sou Stela sem Beatriz e isso me faz muito diferente em todos os aspectos da minha vida. *Je t’aime*. E como sempre Foucault esclarece: quando a morte passa a ter um valor particular de mediação para a vida, ela “oferece a possibilidade de lançar, por antecipação, um olhar retrospectivo sobre a própria vida”<sup>3</sup>.

E, ainda, usando as palavras de Foucault: “Quanto àqueles para quem esforçar-se, começar e recomeçar, *experimentar*, enganar-se, retomar tudo de cima a baixo e ainda encontrar meios de hesitar a cada passo, àqueles para quem, em suma, trabalhar mantendo-se na reserva e inquietação equivale à demissão, pois bem, é evidente que não somos do mesmo planeta”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Cf. FOUCAULT, M. *Resumo dos cursos do Collège de France 1970-1982*. Tradução Andrea Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 134.

<sup>4</sup> FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité II: l’usage des plaisirs* [História da sexualidade 2: o uso dos prazeres]. Paris: Gallimard, 1984. p. 14.

« *Cette transformation de soi par son propre savoir est, je crois, quelque chose d'assez proche de l'expérience esthétique. Pourquoi un peintre travaillerait, s'il n'est pas transformé par sa peinture?* »<sup>5</sup>

Foi transformador ser *experimentadora* durante todo o processo de pesquisa, leitura por leitura, apontamento por apontamento, raciocínio por raciocínio, página por página e capítulo por capítulo, mas também ser *experimentadora* do acaso, tal como Nietzsche ensinou, do abrir o livro e encontrar Foucault dizendo o que eu precisava ouvir, de ir à biblioteca e o livro de que eu precisava “pular da prateleira”, de ir aos eventos acadêmicos e encontrar pessoas interessadas em conhecer Foucault e sua perspectiva sobre a arte, pessoas que me indicaram materiais importantes, elos e chaves de leitura. Fui *experimentadora* viajando física e em leituras para no conjunto da obra experimentar a transformação de mim pelo meu próprio saber, tal como Foucault dizia, qualquer coisa próxima a uma experiência estética. Ter experimentado escrever a tese foi sobrevoar, anotar, fazer um trabalho possível, pincelando a vida.

“Desculpem esses sobrevoos, são anotações, é trabalho possível”.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> « Essa transformação de si mesmo pelo próprio conhecimento é, acredito, algo bem próximo da experiência estética. Por que um pintor trabalharia, se ele não é transformado por sua pintura? » FOUCAULT, M. *Dits et écrits, II*, p. 1354.

<sup>6</sup> FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité: le gouvernement de soi et des autres II* [A coragem da verdade: o governo de si e dos outros]. Cours au Collège de France (1983-1984) Ed. établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, por Frédéric Gros. Paris: Gallimard; Ehes; Seuil. 2009. p. 174.

## RESUMO

O objetivo geral da pesquisa é analisar, a partir das pistas deixadas por Michel Foucault, as reconfigurações da *parresía* cínica na estética da arte moderna, especialmente na pintura de Manet. Em seu curso no *Collège de France* de 1984, *A coragem de verdade*, Foucault sugere que a *parresía* cínica é *trans-histórica*, no sentido de que a gesta cínica, para além do movimento filosófico específico, ressurgiu em outros momentos e domínios do pensamento. Um desses momentos é a Modernidade e um desses domínios é a arte, entendendo-se a primeira como atitude de Modernidade, e a segunda, como vida artista. A vida escandalosa cínica, marcada pelo desnudamento das convenções e pela exposição da verdade na dimensão elementar da existência, conduz quem a vê e com ela tem contato ao questionamento de seus próprios padrões de conduta no presente em que vive. Foucault considera que a atitude moderna manifestada na arte tenta criar uma alteração no tempo presente em busca do fugidio, do elementar, do excesso. Se isso é consensual nas análises que faz a respeito dos escritos de Baudelaire, não é tão evidente, porém, nas leituras que realiza da pintura, especialmente dos quadros de Édouard Manet. Nesse sentido, este trabalho percorre primeiro os diferentes aspectos da noção e da prática da *parresía* entre os cínicos, como um dos desdobramentos da vertente filosófica antiga da estética da existência; analisa, em seguida, como alguns daqueles aspectos apresentam certa “trans-historicidade”, no sentido de que são observáveis em outras camadas históricas e domínios do saber; considera, depois, a leitura foucaultiana da “atitude moderna” e sua possível relação com o cinismo; debruça-se, na sequência, sobre o argumento principal que consiste no estabelecimento de convergências e diferenciações da reconfiguração. Elegem-se como ponto de articulação para este propósito as obras *Olympia* (1863) e *Le suicidé* (1877). Tomando como mote a indicação de Foucault, no curso de 1984, de que a pintura de Manet seria um exemplo da trans-historicidade da *parresía* cínica, e levando em consideração as leituras realizadas destas (e outras) obras em seus cursos na Tunísia, a tese sustenta que a relação entre o artista, a obra e o espectador nestas obras caracteriza um jogo *parresiástico* no sentido cínico, ou seja, uma atitude moderna que causa escândalo porque desnuda as convenções sociais e suas representações; e ao fazê-lo, exterioriza a verdade, ao apresentá-la encarnada na dimensão elementar da existência. Além disso, ao contemplar a obra de Manet, o espectador sai do lugar estável em que se encontra, criando assim as condições para uma crítica do presente e sua possível alteração, um “outro olhar” cujo efeito é a constituição de uma “vida outra”.

**Palavras-chave:** *Parresía* cínica. Arte moderna de Manet. Estética da existência. Michel Foucault. Pensamento pictural.

## ABSTRACT

The general objective of the research is to analyze, based on the clues left by Michel Foucault, the reconfigurations of cynical *parresia* in the aesthetics of modern art, especially in Manet's painting. In his course at the 1984 in Collège de France, *The courage of truth*, Foucault suggests that cynical *parresia* is transhistorical, in the sense that the cynical gesture, beyond the specific philosophical movement, reappears in other moments and domains of thought. One of these moments is the Modernity and one of these domains is the art, the former being understood as an attitude of Modernity, and the second, as artists life. The scandalous cynical life, marked by the stripping of conventions and the exposure of truth in the elementary dimension of existence, leads those who see it and have contact with it to question their own standards of conduct in the present in which they live. Foucault considers that the modern attitude manifested in art tries to create a change in the present time in search of the elusive, the elementary, the excess. If this is consensual in his analyzes of Baudelaire's writings, it is not so evident, however, it is in his readings on painting, especially on Édouard Manet's paintings. In this sense, this work first goes through the different aspects of the notion and practice of *parresia* among the cynics, as one of the developments of the ancient philosophical aspect of the aesthetics of existence; next, it analyzes how some of those aspects present a certain "trans-historicity", in the sense that they are observable in other historical layers and domains of knowledge; then, he considers Foucault's reading of the "modern attitude" and its possible relationship with cynicism; next, he looks at the main argument that consists of establishing convergences and differentiations of the reconfiguration of the cynical gesture in Manet's painting. The works *Olympia* (1863) and *Le suicidé* (1877) are chosen as a point of articulation for this purpose. Taking as a motto Foucault's indication, at 1984 course, that Manet's painting would be an example of the trans-historicity of cynical *parresia*, and taking into account the readings made of these (and other) works in his courses in Tunisia, this thesis claims that the relationship between the artist, the work and the viewer in these works characterizes a *parresiastic* game in the cynical sense, that means, a modern attitude that causes scandal because it strips social conventions and their representations; and in doing so, it externalizes the truth by presenting it incarnated in the elementary dimension of existence. In addition, when contemplating Manet's work, the viewer leaves the stable place in which he finds himself, thus creating the conditions for a critique of the present and its possible alteration, an "other look" whose effect is the constitution of "another life".

**Keywords:** *Cynical parresia*. Manet modern Art. Existence aesthetics. Michel Foucault. Pictorial thinking.

## RÉSUMÉ

L'objectif général de la recherche est d'analyser, à partir des pistes laissées par Michel Foucault, les reconfigurations de la *parrêsia* cynique dans l'esthétique de l'art moderne, en particulier dans la peinture de Manet. Dans son cours au Collège de France de 1984, *Le courage de la vérité*, Foucault suggère que la *parrêsia* cynique est « transhistorique », en ce sens que le caractère cynique, au-delà du mouvement philosophique spécifique, réapparaît à d'autres époques et dans d'autres domaines de la pensée. L'une de ces époques est la modernité et l'un de ces domaines est l'art, la première étant comprise comme une attitude de modernité, et la seconde, comme la vie artiste. La vie cynique scandaleuse, marquée par le dépouillement des conventions et par l'exposition de la vérité dans la dimension élémentaire de l'existence, mène celui qui la voit et l'approche à remettre en question ses propres normes de conduite dans le présent dans lequel il vit. Foucault considère que l'attitude moderne manifestée dans l'art essaye de créer un changement dans le présent en quête du fugitif, de l'élémentaire, de l'excès. Si cela est consensuel dans les analyses qu'il effectue au sujet des écrits de Baudelaire, cela n'est toutefois pas aussi évident dans les lectures qu'il fait de la peinture, en particulier des tableaux d'Édouard Manet. En ce sens, ce travail examine dans un premier temps les différents aspects de la notion et de la pratique de la *parrêsia* parmi les cyniques, comme l'un des déploiements de la perspective philosophique antique de l'esthétique de l'existence ; il analyse ensuite la façon dont certains de ces aspects présentent une « transhistoricité » particulière, dans le sens où ils sont observables dans d'autres moments historiques et domaines du savoir ; il considère par la suite la lecture foucauldienne de « l'attitude moderne » et son lien possible avec le cynisme ; puis il se penche sur l'argument principal qui consiste à établir des convergences et des différenciations de la reconfiguration du caractère cynique dans la peinture de Manet. À cet effet, les ouvrages *Olympia* (1863) et *Le suicidé* (1877) ont été choisis comme point d'articulation. Reprenant pour devise l'indication de Foucault, lors de son cours de 1984, que la peinture de Manet serait un exemple de la « transhistoricité » de la *parrêsia* cynique, et tenant compte des lectures de ces ouvrages (ainsi que d'autres) dans ses cours donnés en Tunisie, la thèse soutient que la relation entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur — dans ces ouvrages — caractérise un jeu *parrêsiastique* au sens cynique, c'est-à-dire une attitude moderne qui fait scandale, car elle dépouille les conventions sociales et leurs représentations ; et ce faisant, elle extériorise la vérité en la présentant incarnée dans la dimension élémentaire de l'existence. En outre, en contemplant l'œuvre de Manet, le spectateur sort de l'endroit stable où il se trouve, créant ainsi les conditions d'une critique du présent et de son possible changement, un « autre regard » dont l'effet est la constitution d'une vie « autre ».

**Mots-clés :** *Parrêsia* cynique. Art moderne de Manet. Esthétique de l'existence. Michel Foucault. Pensée pictural.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> - REBEYROLLE, Paul. [1982]. <i>Suicide X</i> . Pintura, óleo sobre a tela, 170 x 200 cm.....	28
<b>Figura 2</b> - WARBURG, Aby. [1924]. Atlas Mnemosyne .....	57
<b>Figura 3</b> - GÉRÔME, Jean-Léon [1860]. <i>Diógenes</i> . Pintura, óleo sobre a tela, 745 x 101 cm.....	73
<b>Figura 4</b> - MANET, Édouard [1881-1882]. <i>Un bar aux Folies-Bergère</i> . Pintura, óleo sobre tela, 96 x 130 cm .....	97
<b>Figura 5</b> - VELÁZQUEZ, Diego Rodriguez de Silva y [1656]. <i>Las Meninas</i> . Pintura, óleo sobre tela, 320,5 x 281,5 cm .....	114
<b>Figura 6</b> - MANET, Édouard. [1868]. <i>L'Exécution de Maximilien</i> . Pintura, óleo sobre tela, 252 x 305 cm .....	129
<b>Figura 7</b> - GIORGIONE. [1507-1510]. <i>Vénus Adormecida</i> . Pintura, óleo sobre tela, 108 x 175 cm .....	151
<b>Figura 8</b> - TICIANO [1538]. <i>Vênus de Urbino</i> . Pintura, óleo sobre tela, 119 x 165 cm.....	152
<b>Figura 9</b> - MANET, Édouard [1863]. <i>Olympia</i> . Pintura, óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm.....	153
<b>Figura 10</b> - SANCHES, Manuel Dominguez [1871]. <i>La muerte de Séneca</i> . Pintura, óleo sobre tela, 270 x 450 cm .....	164
<b>Figura 11</b> - MANET, Édouard [1877-1881]. <i>Le suicidé</i> . Pintura, óleo sobre tela, 38 x 46 cm.....	165
<b>Quadro 1</b> - Bibliografia sobre arte consultada por Foucault — um recorte.....	55

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	17
<b>CAPÍTULO 1: FOUCAULT — SEU PERCURSO NO TEMA ARTE</b> .....	28
1.1 O INTERESSE DE FOUCAULT PELO TEMA DA ARTE .....	29
1.2 O USO DO TERMO “ARTE” NOS ESTUDOS DE FOUCAULT .....	37
1.3 O PERCURSO NA LITERATURA .....	40
1.4 PINCELADAS — O PERCURSO DE FOUCAULT NA PINTURA .....	50
1.5 FOUCAULT E SUAS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE MANET A PARTIR DE ALGUNS DE SEUS MANUSCRITOS .....	52
<b>CAPÍTULO 2: DIAGNÓSTICO DO PRESENTE-ATITUDE E TRANS-HISTORICIDADE</b> .....	57
2.1 A NOSSA ATUALIDADE E O CAMPO DAS EXPERIÊNCIAS .....	59
2.2 A POSSIBILIDADE DA TRANS-HISTORICIDADE DA ATITUDE .....	61
2.3 DESLOCAMENTOS ESPECÍFICOS — AS PALAVRAS E AS COISAS .....	64
2.4 A EXPERIÊNCIA COMO ATITUDE NAS ASSINALAÇÕES: DE AS PALAVRAS E AS COISAS À PINTURA DE MANET .....	66
2.5 AS ASSINALAÇÕES EM MANET .....	70
2.6 O CINISMO: TRANS-HISTÓRICO COMO ATITUDE-LIMITE .....	71
<b>CAPÍTULO 3: A ATITUDE CÍNICA — VERDADE E CORAGEM</b> .....	73
3.1 A VERDADE COMO PRÁTICA DE SI .....	75
3.2 O SENTIDO DA VERDADE COMO <i>ALETHÉS BÍOS</i> .....	77
3.3 A CORAGEM DA VERDADE NA SUA CARACTERÍSTICA CÍNICA .....	81
3.4 O DESLOCAMENTO DO CINISMO GREGO PARA A MODERNIDADE .....	87
3.5 O JOGO <i>PARRESIÁSTICO</i> .....	93
<b>CAPÍTULO 4: O PENSAMENTO PICTURAL NA PERSPECTIVA DE FOUCAULT</b> .....	97
4.1 A OBRA DE ARTE E SUAS VISIBILIDADES — “PENSAMENTO PICTURAL” ..	99
4.2 A CONDIÇÃO HISTÓRICA QUE TORNA POSSÍVEL A “MODERNIDADE PICTÓRICA” ENTENDIDA COMO ABANDONO DA ILUSÃO DA REPRESENTAÇÃO .....	106
4.3 BREVE ESTUDO DA OBRA PICTÓRICA <i>LAS MENINAS</i> DE VELÁZQUEZ ..	111
4.4 MANET E AS MODIFICAÇÕES PARA A PINTURA OCIDENTAL .....	120
<b>CAPÍTULO 5: OLYMPIA E LE SUICIDÉ – “O OUTRO OLHAR”</b> .....	131
5.1 “UM “OLHAR” QUE “DESPERTAVA A IRA” .....	132
5.2 OLYMPIA FEZ SURGIR UMA NOVA REALIDADE — O ESCÂNDALO .....	138
5.3 O QUE FAZ A ARTE SEMPRE ATUAL .....	145



5.4 CARACTERÍSTICAS DA PINTURA OBJETO — <i>OLYMPIA</i> COMO O NU ESCANDALOSO.....	149
5.5 O <i>BÍOS KYNIKÓS</i> , A VIDA CÍNICA E AS FORMAS DE CORAGEM DA VERDADE.....	156
5.6 O ACONTECIMENTO ESCANDALOSO <i>OLYMPIA</i> — O SURGIMENTO DA IMAGEM .....	162
5.7 <i>LE SUICIDÉ, LA MORT</i> — O ESCÂNDALO .....	163
5.8 <i>LE SUICIDÉ</i> ATRAVESSA O ESPECTADOR — TORNA VISÍVEL O QUE ELE NÃO VÊ .....	169
<b>CONSIDERAÇÕES PARA CONTINUAR A OLHAR E REFLETIR .....</b>	<b>173</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>180</b>

## INTRODUÇÃO

*É preciso opor a coragem da arte, na sua verdade bárbara, ao conformismo da cultura. A arte moderna é o cinismo da cultura, o cinismo da cultura que se revolta contra si mesma. E é sobretudo na arte, mesmo que não só nela, que se concentram, no mundo moderno, no nosso mundo, as formas mais intensas daquela vontade de dizer a verdade que não tem medo de ferir os seus interlocutores.<sup>7</sup>*

Esta introdução começa com a epígrafe acima, citando Michel Foucault, para continuar tecendo uma trajetória que há muito se iniciou e para mostrar, com este trabalho, que é sobretudo na arte que encontramos as formas mais intensas do dizer a verdade. Mas também foi na filosofia, assim como na arte, que me deparei com a tênue espessura da linha, do fio que manifesta o fulgor da passagem, da transgressão, e também a trajetória da própria origem.

Foucault entendia a filosofia como um exercício crítico do pensamento que se opunha a uma pesquisa voltada para a busca de soluções, mas também como uma ontologia dos discursos de verdade, a partir da ideia de filosofia enquanto modo de vida, na perspectiva de uma estilística da existência, a qual não se reduz ao campo dos problemas do conhecimento.

A partir dos estudos arque-genealógicos de Michel Foucault e o entendimento de Foucault de que a filosofia é modo de vida, toma-se como fio condutor a hipótese de que a história do pensamento está em processo constante de reelaboração do próprio pensamento, o objetivo desta tese, desprendido da tentativa de uma busca metódica de soluções, é tecer relações entre a coragem da verdade, a *parresía* cínica, o cuidado de si, e os possíveis desdobramentos e implicações no domínio da arte na Modernidade, em especial na pintura de Manet.

Considerando a afirmação de Foucault, de que a arte na Modernidade foi veículo do cinismo, de que a arte de Manet “se constitui como lugar de irrupção do debaixo, do embaixo, do que, na cultura, não tem direito, ou pelo menos não tem possibilidade de expressão”<sup>8</sup>, que ela é da ordem do desnudamento, do

---

<sup>7</sup> FOUCAULT, M. L'arte di vivere senza verità perché oggi ha vinto il cinismo. *Jornal La Repubblica.It*, Arquivo de 1.º jul. 2009. Disponível em: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/07/01/arte-di-vivere-senza-verita-perche.html>. Acesso em: 19 set. 2019.

<sup>8</sup> FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 173.

desmascaramento, o problema de pesquisa se configura da seguinte maneira: quais as relações e implicações do problema da coragem cínica da verdade, chamada por Foucault de *parresía* cínica, na arte de Manet?

Na tentativa de responder a este problema de pesquisa, defendo a tese que a *parresía* cínica, como coragem da verdade, atualiza-se na arte moderna de Manet, enquanto atitude e jogo *parresiástico* cínico, que se manifesta como um “outro olhar” na arte, e que, além disso, essa *parresía* como *la vraie vie*, como dimensão de uma estética da existência, reconfigura o cuidado de si dos gregos, como um modo de “vida outra”.

A proposta da pesquisa foi pensar na arte de Manet, a “atitude” de Manet, expressa na sua pintura, problematizando duas obras: *Olympia* (1863) e *Le suicidé* (1877). Tais obras foram estudadas na perspectiva do jogo *parresiástico* cínico analisado por Foucault, para mostrar como se estabelece a relação entre o artista Manet, a obra, o espectador no que se refere à atitude, no modo de relacionamento com a realidade, no modo de pensar e sentir, no modo de agir, no cuidado de si como *bíos* ético e estético. Por um lado, discutiu-se o que muda na “atitude”, no jogo *parresiástico*, nas relações entre o pintor, a obra e o “espectador”; por outro, e em decorrência dessa discussão, também se percebeu que o espectador deixa de assistir, de ver, mas passa a ser tomado pela obra, modificando o seu modo de olhar e, conseqüentemente, a sua posição de “espectador”.

A modo de contextualização, buscou-se referência em dois fragmentos de textos de Foucault que desacomodaram e inquietaram na trajetória da pesquisa. Para começar, aquele que pode ser considerado o último fragmento escrito por ele para um curso, pois trata-se do final da última aula do *Cours au Collège de France* (1983-1984), *Le courage de la vérité: le gouvernement de soi et des autres II*, do dia 28 de março de 1984, três meses antes de sua morte. E o segundo, uma passagem do prefácio de *L'usage des plaisirs* lido por Deleuze, na cerimônia fúnebre, como última homenagem ao amigo Michel Foucault.

Em sua última aula no *Collège de France*, Foucault fala para o seu público que ainda teria algumas coisas a dizer sobre as análises que havia feito, mas termina a aula sob a alegação de que “já é tarde” e agradece. Todavia, no manuscrito do curso, provavelmente o que havia preparado para o final daquela aula, aponta duas modalidades diferentes e extremas de relacionar o “cuidado de si” (“dever de se

ocupar de si mesmo”)<sup>9</sup>, e a exigência da “coragem de dizer e manifestar a verdade” na Antiguidade: a modalidade platônica, que “dá ao conhecimento de si a forma da contemplação de si por si, e do reconhecimento ontológico do que é a alma em seu próprio ser”<sup>10</sup>, e a modalidade cínica, que “dá ao conhecimento de si a forma privilegiada do exercício da prova, das práticas de resistência”<sup>11</sup>. Duas modalidades que ligam o princípio do cuidado de si e a coragem da verdade: “duas grandes formas que se deparam e que deram lugar cada uma, a uma genealogia diferente”<sup>12</sup>, a *psykhé* como forma de trabalho de purificação, e o *bíos* como forma de provação de si.

O fragmento lido por Deleuze é um trecho do prefácio de *L’usage des plaisirs*, e deste, destaca-se o final: “Há momentos na vida em que a questão de saber se podemos pensar diferentemente do que pensamos e perceber diferentemente do que percebemos é indispensável para continuar a olhar e a refletir”<sup>13</sup>. O que é, pois, a filosofia — quero dizer a atividade filosófica — “se não é o trabalho crítico do pensamento sobre si mesmo. E se ela não consiste, ao invés de legitimar o que já sabemos, em tentar saber como e até que ponto seria possível pensar diferentemente”<sup>14</sup>.

Estes dois fragmentos — um em que se evidencia a ligação entre o cuidado de si e a coragem da verdade, nas duas modalidades platônica e cínica, da qual destaco a modalidade cínica, como *bíos*, e o outro, que se entende relacionado diretamente com o primeiro, relativo ao trabalho crítico do pensamento sobre si mesmo, para pensar diferentemente do que se pensara antes — inquietaram, levando a um outro modo pensar a coragem da verdade na arte moderna (Manet) como uma forma intensa de um dizer-a-verdade, como uma das reconfigurações da *parresía* cínica<sup>15</sup>, um dizer a verdade que tem a coragem de assumir o risco de ferir. Tais inquietações fizeram parte do que constituiu a formulação do problema da pesquisa, anunciado acima, mas também ao desafio da coragem do “experimental” escrever sobre o tema.

---

<sup>9</sup> FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 310.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>13</sup> ERIBON, D. *Michel Foucault, 1926-1984*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 309.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>15</sup> No final da aula do dia 29 de fevereiro de 1984, em *Le courage de la vérité: le gouvernement de soi et des autres II*, Foucault faz referência à *coragem da arte moderna como uma forma intensa de um dizer-a-verdade* e que assume o risco de ferir: “Desculpem esses sobrevoos, são anotações, é trabalho possível”. In: FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 174.

No manuscrito da aula de 29 de fevereiro de 1984, Foucault anotou lembretes, tais como:

[...] haveria evidentemente muitas questões a elaborar em torno disso tudo: a própria gênese dessa função da arte como cinismo na cultura [...]; Escândalo em torno de Baudelaire, Manet, (Flaubert?); a relação entre cinismo da arte e a vida revolucionária: proximidade, fascínio de um pelo outro, (perpétua tentativa de ligar a coragem do dizer-a-verdade revolucionário à violência da arte como irrupção selvagem do verdadeiro).<sup>16</sup>

Ao fim do manuscrito, deixa a última e importante lição sobre o cinismo dizendo que no Ocidente, onde se inventaram tantas e diversas verdades, onde se

moldou artes de existência tão múltiplas, o cinismo não para de lembrar o seguinte: que muito pouca verdade é indispensável para quem quer viver verdadeiramente e que muito pouca vida é necessária quando se é verdadeiramente apegado à verdade.<sup>17</sup>

Foucault concebe o cinismo<sup>18</sup> como “uma categoria histórica que perpassa, sob formas diversas, com objetivos variados, toda a história ocidental”<sup>19</sup>. Trata-se de um cinismo *trans-histórico*, pois, além de ressurgir mais tarde no ascetismo cristão, na vida militante revolucionária do século XIX, e na arte moderna, reconfigura-se especialmente como uma atitude e um modo de pensar que se expressa nas obras de artistas, tais como na literatura de Baudelaire e na pintura de Manet.

Na visão de Foucault, a arte “estabelece com a cultura, com as normas sociais, com os valores e os cânones estéticos uma relação polêmica de redução, de recusa e de agressão”<sup>20</sup>. Tais afirmações, a de que a arte estabelece com a cultura uma relação polêmica de recusa, e de que a coragem do dizer-a-verdade, em relação à violência da arte, caracteriza-se como irrupção do “selvagem”, do verdadeiro, levam a pensar que a arte abre espaço para a invenção de novas formas de vida, pois frente

<sup>16</sup> FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 174.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>18</sup> O cinismo é visto por Foucault como uma forma espécie de passagem ao limite, uma extrapolação dos temas da verdadeira vida. “No fundo a vida cínica é ao mesmo tempo o eco, a continuação, o prolongamento, mas também a passagem ao limite e a reversão da verdadeira vida (essa vida não dissimulada, independente, reta, essa vida de soberania)”. [*In: Ibid.*, p. 225]. Trata-se de uma reversão desses temas. A linha de desenvolvimento do trabalho com ênfase no cinismo fornece condições de possibilidade para a questão da arte de viver, a questão da “vida outra”.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 174.

ao consenso da cultura é a arte que pode corajosamente dizer a verdade, provocando deslocamentos e constante atualização.

Trata-se de um pensamento que tem importante recepção sobre artes junto aos seus contemporâneos. Foucault não só influenciou, como teve contato com vários teóricos e críticos de artes. Temas tais como *epistemê*, formações discursivas e não discursivas (a pintura faz parte de uma formação discursiva ou não discursiva?), acontecimento, espaço, Modernidade, cinismo na arte, dentre outros, foram motivação para os estudos de Michel Certeau, Svetlana Alpers, Gilles Deleuze, Jacques Rancière, Judith Revel, Michel Fried, Yve-Alain Bois, Nicolas Bourriard, Gary Shapiro, Hal Foster, Thierry de Duve, Georges Didi Huberman, Catherine M. Soussloff, Frédéric Gros, Stefano Catucci, Serge Toubiana, Alan Jaubert, Giorgio Agambem, Fabienne Brugère, Blandine Kriegel, Claude Imbert, Roberto Machado, Ernani Chaves, Alessandro Francisco, dentre outros, alguns desses citados neste texto.

Ademais, numerosos pensadores da arte, tais como os americanos Svetlana Alpers (1936), Willian Thomas John Mitchell (1941) e Donald Preziosi (1941), além do romeno Victor Stoichita (1949), foram inegavelmente influenciados por Foucault, tanto por sua concepção acerca do tardio *Novecento*, bem como em relação ao seu tratamento da secular noção de *ut pictura poësis*.<sup>21</sup>

As influências da obra de Foucault no que se refere a arte, estão relacionadas a pontos estratégicos que sustentam o próprio entendimento do que é arte hoje. Suas discussões permitiram articular os estudos de cultura visual contemporânea ao seu pensamento.

A pesquisa que ora se apresenta segue uma linha (ou percurso) da discussão aberta por Foucault no seu último curso do *Collège de France*, ou seja, o caminho que trata da manifestação da verdade na arte da Modernidade, o que pode fazer reemergir as lições gregas do cuidado de si como atitude criativa, inventiva do si e do outro, e, portanto, mostrar uma relação singular entre o cuidado de si, enquanto o *êthos* da Antiguidade e a estética da existência antiga, e o deslocamento desse *êthos* para uma

---

<sup>21</sup> SANTOS, M. S. Michel Foucault, historiador da arte? Algumas considerações a respeito da influência da filosofia foucaultiana na historiografia contemporânea. *In*: EHA - Encontro de História da Arte, 10., Campinas, 2014. *Anais eletrônicos* [...]. Campinas, SP: Unicamp, 2014. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2014/Marta%20Souza%20Santos.pdf>. Acesso em: 6 jan. 2020.

atitude crítica da Modernidade. Ou seja, mostrar a relação entre o cuidado de si e a estilística da existência na Modernidade via a atitude crítica.

Vale lembrar que, historicamente, a estética da existência, que era de muita importância para os gregos, foi ofuscada, dominada no Ocidente pelo desenvolvimento do discurso metafísico. O mesmo ocorre com o cinismo, considerado uma importante e original ramificação da filosofia socrática na Antiguidade. A filosofia como uma estética da existência foi obscurecida, e a existência deixa de ser considerada como objeto de preocupação estética. O cinismo como filosofia foi desqualificado, e não diferente das artes de viver, a vida (*bíos*) como provação de verdade foi superada pelo conhecer a vida (*lógos*).

Na visão foucaultiana, a Antiguidade Clássica carecia do problema da constituição do eu como sujeito; e, inversamente, a partir do cristianismo, houve confisco de moralidade pela teoria do sujeito.

A busca de estilos de existência tão diferentes quanto possível uns dos outros parece-me ser um dos pontos pelos quais a pesquisa contemporânea pode ser inaugurada [...]. A busca por uma forma de moralidade que seria aceitável para todos — no sentido de que todos deveriam se submeter a ela — parece catastrófica.<sup>22</sup>

O dizer verdadeiro, a *parresía* enquanto atitude ética e estética, estabelece a relação entre cuidado de si e coragem da verdade como estilo de vida, ao que Foucault chamou de Estética da Existência. A partir daí é possível pensar um dizer-a-verdade enquanto modalidade ética e estética, expressa na realização da produção do artista, no jogo *parresiástico* cínico. A relação que se estabelece é entre a arte da existência e a *parresía*, entre a busca de uma existência bela e a tarefa de prestar contas de si mesmo no jogo da verdade. Foucault diz:

A arte da existência e o discurso verdadeiro, a relação entre a existência bela e a verdadeira vida, a vida na verdade, a vida para a verdade, é um pouco isso que eu queria tentar captar. A emergência da verdadeira vida no princípio e na forma do dizer-a-verdade (dizer a verdade aos outros, a si mesmo, sobre si mesmo e dizer a verdade sobre os outros), verdadeira vida e jogo do dizer-a-verdade, esse é o tema, o problema que eu gostaria de estudar.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> FOUCAULT, M. Le retour de la morale. In: *Dits et écrits, II*, p. 1525.

<sup>23</sup> *Id.*, *Le courage de la vérité*, p. 150-151.

Ora, Foucault percebeu que o dizer a verdade, o discurso verdadeiro se estabelece num jogo do dizer a verdade, num jogo convocado pela forma de existência, como manifestação plástica da verdade.

O tema do dizer-verdadeiro, a verdade enquanto uma atitude, um *êthos* filosófico, acontece num jogo de transfiguração do real, numa ontologia de nós mesmos, e exige o “cuidado de si”. As noções de “cuidado de si” e “estética da existência” passam pelas formas de se compreender o sentido da ética da Antiguidade e da Modernidade, situando a produção de si, a constituição de si, enquanto obra de arte, como invenção permanente de si. Esta estilística não pode ser a consequência de uma metafísica da alma, fundada no discurso da verdade transcendente, mas sim na estética da existência como *bíos*, fundada na inquietação e invenção de si.

Na atitude da Modernidade, na atitude de Baudelaire, estudada por Foucault, aquela atitude que ultrapassa o limite, que excede, que desloca, gerando descontinuidades, é que Foucault situa a arte moderna como possibilidade da invenção. Nessa perspectiva, na medida em que um quadro, uma pintura, no caso desta pesquisa, a pintura de Manet, deixa de ser um quadro-espetáculo, para ser quadro-objeto, a imagem deixa de ser imagem de ficção para ser imagem física, aquela que inaugura algo novo, que faz o espectador se deslocar.

Em tal perspectiva, a criação artística passa a ter assinatura de verdade em sua materialidade, como um campo de visibilidades e de experiências, tanto para o artista como para o espectador, o qual deixa de ser observador passivo de um espetáculo para ser o outro do espectador, um “espectador outro”. Na relação entre a obra, com as suas características pictóricas, o artista em sua verdade de vida (*alethés bíos*) como obra, e o espectador que, ao ver a imagem, obriga-se a ocupar uma posição ativa, passa a fazer parte de um jogo *parresiástico* cínico (*bíos kynikos*), o jogo do arriscar a vida, do posicionar-se e expor a própria vida, do desnudar-se, numa transfiguração ético-estética. A verdade *parresiástica* cínica põe em risco a vida, porque diz do excessivo, do que excede, do elementar da existência, da verdade que ultrapassa os limites e desloca o espectador da sua posição, com um “outro olhar”, uma “vida outra”, ou o “outro do espectador”. Isso ocorre quando se estabelece um jogo situado na terceira forma de coragem da verdade, apresentada por Foucault na aula do dia 14 de março de 1984. A primeira forma de coragem é a “ousadia política”, uma insolência caracterizada pela bravura, a qual leva o democrata e também o cortesão a arriscarem a vida quando dizem algo contrário da Assembleia (democrata)



ou o cortesão (Príncipe). A segunda forma de coragem é a “ironia socrática”, ou seja, aquela que gera o risco da cólera, quando há a coragem de reconhecer que o que as pessoas dizem saber elas não sabem. E a terceira forma de coragem é a do cinismo, pois a coragem está em expor a própria vida, expor não pelo dizer, mas pela própria maneira de viver numa *alethés bíos*.

É o que se pretende mostrar com as duas obras de Manet: *Olympia* (1863) e *Le suicidé* (1877), a serem estudadas. A primeira, *Olympia* (1863), é uma das obras que foram objeto de estudo de Foucault no seu texto “O negro e a superfície”, parte do projeto de um livro prometido às edições de *Minuit*, iniciado em 1966. Esses estudos foram apresentados em várias conferências, culminando em 1971 com a Conferência “A pintura de Manet”, proferida em Tunis<sup>24</sup>. A segunda, *Le suicidé* não foi estudada por Foucault em *La peinture de Manet*, e também não é mencionada em outros estudos, como é o caso de *Olympia*, mencionada no curso de 1984. Atualmente, esse quadro faz parte da coleção da Fundação E. G. *Bührle* em Zurique, na Suíça.

Despertou a atenção o fato de *Le suicidé* ser uma obra pouco comentada e até marginalizada no mercado de arte. Ela não foi levada ao *Salon* da época. De certa forma, ela foi desqualificada, seja porque o tema da morte, segundo alguns estudiosos, não fazia parte das temáticas de Manet, seja porque o tema suicídio é considerado, por historiadores da arte, apenas na perspectiva da história do heroísmo ou do sacrifício.

Assim como Foucault fez as análises sistemáticas das obras de Manet com uma hesitação teórica, cuidando para não cair em um tipo de fenomenologia da experiência perceptiva, e sim de uma arqueologia do saber, o que se pretende nesta pesquisa é diagnosticar nas obras citadas o lugar de visibilidade, que a pintura, uma “prática não discursiva de visibilidade”, oferece, com os dispositivos da própria pintura, os da imagem, e seus “fundamentos de estetização”, por exemplo a luminosidade, a cor, o espaço, estudos feitos por Foucault nas conferência de 1971, as possibilidades da transfiguração, da atitude crítica do presente.

Visibilidades, que conforme Deleuze afirma, são saberes entendidos na relação com os enunciados, ou seja, o “saber é um agenciamento prático, um “dispositivo” de enunciados e de visibilidades”<sup>25</sup>. Portanto, visibilidades que constituem saberes, que se modificam, e sofrem transfigurações, constituindo-se num

---

<sup>24</sup> Sobre essa importante conferência, trataremos no capítulo específico.

<sup>25</sup> DELEUZE, G. *Foucault*. Paris: Éditions de Minuit, 2004. p. 58.

limiar de epistemologização<sup>26</sup>, sendo não só uma evidência para o sujeito no jogo *parresiástico* cínico, em sua trans-historicidade na arte, como também na atitude da crítica da Modernidade, como já apontado por Foucault em *A coragem da verdade*.

A “atitude” da Modernidade observada na arte, especialmente na pintura de Manet, fornece as condições de possibilidade para uma compreensão da trans-historicidade da *parresía* cínica, arte essa que permite a irrupção do elementar, de tudo aquilo que em uma cultura não tem possibilidade de se expressar, mas que pode se manifestar como prática e cinismo da cultura. Para demonstrar as condições, este trabalho está organizado em cinco capítulos.

O primeiro capítulo apresenta o “Foucault — seu percurso no tema arte”, apresenta o que foi manifestado em seus ditos e escritos, publicados ou inéditos o interesse de Foucault por diferentes temas, obras, artes, artistas, em especial a relação da arte com a verdade *parresiástica* cínica, na obra de Manet. Conseqüentemente, houve a necessidade de esclarecer o uso do termo “arte” ao longo da obra de Foucault, pois este tem vários sentidos. Portanto, entendeu-se relevante explicitar em item específico. Dando ênfase e, para concluir, serão analisados o fio condutor da literatura e o fio condutor da pintura, interesses nos quais Foucault mais se deteve.

Considerando as análises arqueogenealógicas do saber pictural na obra de Foucault, especialmente no tocante às assinalações de fraturas, modificações, atualizações ocorridas na passagem para a Modernidade na história da arte, o Capítulo 2 “Diagnóstico do presente-atitude e *trans-historicidade*”, traz a discussão da atualidade enquanto atitude crítica e como esta aponta para pensar o campo das artes. Para tanto, apresentam-se as assinalações dessa atualização na obra de Manet como obra cínica. Portanto, o objetivo desse capítulo é fazer um percurso sobre as condições do “ver” e “falar”, as quais podem ser ampliadas até as visibilidades dos comportamentos históricos, mas também mostrar como especialmente na arte, há um caminho proposto por Foucault, as rupturas como a inaugurada com a obra de Manet.

---

<sup>26</sup> O termo “epistemologização” insere-se no contexto do método arqueológico. O método arqueológico, método que investiga os “arquivos”, encontrados nos campos dos discursos em dada formação histórica, investiga as condições históricas que possibilitam o aparecimento de determinados discursos (filosóficos, saberes das ciência, ou não), como eles se relacionam, quais as suas diferenças e semelhanças, identificando o que tais discursos tem em comum, e como se estabelecem em rede epistêmica. Importante enfatizar que o arquivo é o conjunto dos discursos proferidos e que continuam a funcionar, mas, ao mesmo tempo vão se transformando através da história criando as condições de possibilidade para o aparecimento de outros discursos.

Assim, o capítulo apresenta a noção de cinismo como atitude trans-histórica, para mostrar que, na perspectiva de um jogo *parresiástico* cínico, o que é colocado em jogo na relação do espectador com a obra é a verdade que, no limite das práticas efetivas aceitas por todos, é escandalosa.

A proposta do capítulo 3, “A atitude cínica — verdade e coragem”, tem o objetivo de ampliar a possibilidade e análise da prática cínica, enquanto articulada com o princípio do dizer-a-verdade ilimitado e corajoso, enquanto forma de existência como escândalo vivo da verdade. Tal prática será apresentada como práticas que se manifestam, ao longo da história do Ocidente, em especial através do suporte da arte, alvo de atenção nessa pesquisa.

“O sentido da verdade como *alethés bíos*” também será abordado na sua relação com a *parresía*, pois aí está envolvido o *êthos* do sujeito. Trata-se da *trans-historicidade* do cinismo e como este se apresenta na discussão do cuidado de si e da estética da existência obscurecidos até a Modernidade.

A obra de arte e suas visibilidades, identificadas por Foucault como um veículo da *parresía* cínica na Modernidade, estão diretamente relacionadas ao que se chamou de pensamento pictural. Esse pensamento perpassa o capítulo 4, “O pensamento pictural na perspectiva de Foucault”, no qual se apresenta a passagem da representação na pintura para a materialidade do quadro em seu excesso, no fora, no “outro olhar” da modernidade de Manet.

Com os argumentos já apresentados nos capítulos anteriores, um dos aspectos a serem trabalhados refere-se à “condição histórica que torna possível a ‘modernidade pictórica’”. A pintura de Manet, com suas características, um limiar da Modernidade na visão de Foucault, seria uma “arqueologia do visual pictórico”. Um estudo do quadro *Las Meninas*, de Velázquez, será apresentado abordando a pintura como uma forma visível em sua historicidade, pois é dada à luz em seus jogos de verdade. Também será tratada a ideia de exterioridade, de “fora” e o excesso enquanto “forma do conhecimento” que problematiza o pensamento pictural. Discute-se a visão de Foucault sobre as modificações da pintura ocidental, como atitude do que chamou quadro-objeto.

Dando continuidade e chegando ao quinto capítulo, a análise estará centrada na pintura enquanto “lugar” alternativo, pelo qual a Modernidade tomou distância de uma analítica da finitude, ou de um enunciável centrado no homem como sujeito e objeto de saber. Esta dimensão será tratada sob a perspectiva do “outro olhar” em

duas obras de Manet, *Olympia* e *Le suicidé*, mostrando o jogo *parresiástico* cínico como a atualização da estética da existência.

A pintura, assim como a literatura, oportuniza fazer entradas e saídas pelas próprias “paredes permeáveis” da filosofia. Como já foi abordado, no sentido epistemológico, a dimensão estética faz a distinção entre o visível e o enunciável, mostrando uma camada da sensibilidade refratária à ordem do discurso.

## CAPÍTULO 1: FOUCAULT — SEU PERCURSO NO TEMA ARTE

*É preciso que esta verdade afete o sujeito, e não que o sujeito se torne objeto de um discurso verdadeiro.*<sup>27</sup>



**Figura 1** - REBEYROLLE, Paul<sup>28</sup>. [1982]. *Suicide X*. Pintura, óleo sobre a tela, 170 x 200 cm.

<sup>27</sup> FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 297.

<sup>28</sup> Paul-Rebeyrolle é considerado um dos mais importantes artistas da contemporaneidade, e foi citado e admirado por Foucault. Tem grandes obras, mas, apesar disso, conforme consta na apresentação feita sobre ele, na *Galerie Maeght*, era desconhecido para o público em geral e para certas instituições. Tem um trabalho figurativo, marcado “por violência, revolta, revolta contra a opressão ou compromisso político” Disponível em: [http://www.maeght.com/galleries/artiste\\_detail.asp?id=24](http://www.maeght.com/galleries/artiste_detail.asp?id=24). Acesso em: 8 fev. 2019. Ao fazer as suas observações sobre a exposição de Rebeyrolle no texto “*La force de fuir*”, *Derrière le miroir*, 202: Rebeyrolle, mar. 1973, p. 1-8, Foucault escreve sobre a força dos quadros desse pintor naturalista expressionista, que encontrou como fazer passar de um só gesto à força da vibração da pintura. Cf. FOUCAULT, M. *Dits et écrits, I: 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001. p. 1272.

Uma das linhas desta tese é demonstrar que a atitude da Modernidade observada na arte, especialmente na pintura de Manet, fornece as condições de possibilidade para uma compreensão da trans-historicidade da *parresía* cínica. A coragem da verdade cínica manifesta-se na atitude de Modernidade experimentada por Manet, naquilo que Foucault chamou arte antiplatônica e antiaristotélica, arte que possibilita a irrupção do elementar, de tudo aquilo que em uma cultura não tem possibilidade de se expressar, mas que pode se manifestar como prática e cinismo da cultura<sup>29</sup>, especialmente como escândalo cínico.

Para apresentar o que se chamou de “um percurso em obras de arte” e demonstrar a trans-historicidade da verdade cínica na pintura de Manet, neste capítulo serão sublinhados alguns pontos relevantes. O primeiro deles é “o interesse de Foucault pelo tema arte”, manifestado em seus ditos e escritos. Isso é constatado nos seus inúmeros estudos, muitos ainda inéditos, como os que se encontram nos arquivos de seus manuscritos. Verificaram-se, em algumas das caixas dos manuscritos, as importantes referências bibliográficas da área da arte, as quais serão apresentadas num item específico. O uso do termo “arte” ao longo da obra de Foucault tem vários sentidos; portanto, entendeu-se relevante explicitar em item próprio, com o objetivo de situar o termo, especificamente quando utiliza “arte” de Manet como veículo de verdade cínica.

## 1.1 O INTERESSE DE FOUCAULT PELO TEMA DA ARTE

O interesse de Foucault pelo tema da arte é expresso em diversas passagens de sua obra, tanto quando convoca nos seus textos, no âmbito de suas estratégias narrativas, várias obras de arte como fio condutor de reflexões, como quando trata de

---

<sup>29</sup> Talvez a expressão “cinismo da cultura” tenha sido utilizada por Foucault numa referência a Sloterdijk, pois para este último o filósofo cínico é aquele que busca criticamente, combativamente denunciando os enganos dos sistemas filosóficos e a realidade social. Ernani Chaves faz referência ao fato de Foucault não ter lido *A crítica da razão cínica* de Peter Sloterdijk. CHAVES, E. M. *Foucault e a verdade cínica*. Campinas, SP: PHI, 2013. p. 125.

uma certa estética, nas análises de obras da literatura<sup>30</sup>, da fotografia<sup>31</sup>, da pintura<sup>32</sup>, do cinema<sup>33</sup> e da música<sup>34</sup>. Como um “fio” de sua obra e de sua vida, a arte, ou as artes, foram “passageiras clandestinas”<sup>35</sup> que engendraram e, pode-se afirmar, tecem uma experimentação para libertar o discurso, no interior da história que faz aquilo que se é, se fala, como se age, o que se “pinta”, o que se “escreve”, para um modo de vida diferente, uma travessia possível, talvez escandalosa, ao modo dos cínicos, para uma estética da existência, como verdade *parresiástica*. Para este trabalho, a escolha é tecer a “arte” na obra de Foucault em dois fios: o da literatura e o da pintura.

A literatura, que será tratada nesse capítulo como um dos fios condutores dos estudos sobre arte, está sobretudo presente nos ditos e escritos sobre a loucura, a morte, a modernidade, indo além das temáticas literárias. A literatura, chamada por ele de “a Grande estrangeira”,<sup>36</sup> permite a Foucault, em suas experiências de pensamento, o jogo do limite e da transgressão. Mas, se observado o conjunto de sua obra, a pintura, a imagem, o olhar, as questões do espaço, do espaço do espectador são temas relativos a artes pictóricas que também lhe chamam a muito a atenção. Entrevistado por E. Lossowsky, ele diz que o que agrada na pintura é que “verdadeiramente se é obrigado a olhar”.<sup>37</sup> Mas vai além, pois, quando é questionado sobre ser mais sensível ao trabalho da pintura ou da literatura, ele responde que nunca gostou da mesma forma da literatura, dizendo que há aspectos da pintura que o fascinam. “Na pintura, há uma materialidade que me fascina”<sup>38</sup>. Na mesma

---

<sup>30</sup> FOUCAULT, M. *Raymond Roussel*. Tradução de Manoel Barros da Motta e Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

<sup>31</sup> Estudo sobre a obra de Gérard Fromanger. FOUCAULT, M. “*La peinture photogénique*” (1975). In: FOUCAULT, M. *Dits et écrits, I*, p. 1575. Em “*La pensée, l’emotion*”, Foucault escreve sobre a relação entre a pintura e a fotografia discutindo a possibilidade da inventividade das imagens, a partir do fotógrafo Duane Michals. In: FOUCAULT, M. *Dits et écrits, II*, p. 1662-1669.

<sup>32</sup> Exposições: “Sur D. Byzantios”. Apresentação da exposição de desenhos. In: FOUCAULT, M. “Sur D. Byzantios”. Galerie Karl Finkler, Paris, 15 février 1974. (Présentation de l’exposition D. Byzantios, 30 dessins, 1972-1973. In: FOUCAULT, M. *Dits et écrits, I*, p. 1386-1389. « *La force de fuir* » p. 1269-1273. “*Ceci n’est pas une pipe* » p. 663-678.

<sup>33</sup> “À propos de Marguerite Duras” (entrevista com H. Cixous). In: FOUCAULT, M. *Dits et écrits, I*, p. 1630-1639. *Anti-Rétro*. (entrevista a P. Bonitzer, S. Daney e S. Toubiana) p. 1514-1528. “*Sade, sergent du sexe* ». (Entrevista com G. Dupont) p. 1686-1690. Entre outras entrevistas ao *Revue du cinéma*, ao *Le Monde*, ao *Cahier du Cinéma*.

<sup>34</sup> « *L’imagination du XIX siècle* », texto publicado no «*Corriere della sera* » em 1980. In: FOUCAULT, M. *Dits et écrits, II*, p. 930-934. Michel Foucault-Pierre Boulez. *La musique contemporaine et le public* (1983) p. 1307-1314.

<sup>35</sup> Referência a expressão « Grande estrangeira » utilizada por Foucault em relação a literatura.

<sup>36</sup> FOUCAULT, M. La fête de l’écriture entretien avec J. Almira et J. Le Marchand.) In: FOUCAULT, M. *Dits et écrits, I*, p. 1602.

<sup>37</sup> « [...] vraiment obligé de regarder » In: *Ibid.*, p. 1574.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 1574.

entrevista, ele fala do seu gosto especial pela pintura de Manet e sobre o quanto ela o impacta. Sobre a pintura contemporânea, declara seu interesse pela pintura americana, pelo hiper-realista Maxime Defert<sup>39</sup>.

A pintura, fio condutor dos estudos de Foucault sobre arte, bem como a literatura, será tratada nesse capítulo levando-se em consideração uma afirmação feita por Foucault: “Acredito não ter nenhuma relação tática ou estratégica com a pintura”<sup>40</sup>. Ou seja, percebe-se que os seus estudos trazem a pintura como foco temático, articulando as fronteiras entre o pensamento e o fazer artístico.

Observa-se que, além de fio condutor, a pintura pode ser considerada um modelo de uma nova configuração de saber, assim como Foucault mostrou em *As palavras e as coisas*: “A pintura é um ápice do pensamento; não se compreende menos a representação clássica contemplando *Las Meninas* do que lendo a primeira *Meditação metafísica* de Descartes”<sup>41</sup>.

Foucault se deixava fascinar pelo que via e ouvia, afirmava Deleuze. A arqueologia, a história das ciências são um arquivo audiovisual. “Foucault nunca deixou de ser um vidente, ao mesmo tempo que marcava a filosofia com um novo estilo de enunciado, as duas coisas num passo diferente, num ritmo duplo”<sup>42</sup>.

Nos estudos da experiência dos antigos, especialmente dos cínicos, Foucault encontrou as referências e as possibilidades para novas elaborações de uma ética e estética na Modernidade. Ele percebeu que a reconfiguração moderna da vida cínica é uma das saídas para assegurar a estetização da existência nesse período da história. Viu o cinismo como “uma categoria histórica que perpassa, sob formas diversas, com objetivos variados, toda a história ocidental”<sup>43</sup>. Para ele, trata-se de um cinismo trans-histórico, pois ressurgiu mais tarde no ascetismo cristão, na vida militante revolucionária do século XIX e na arte moderna, onde reconfigura-se especialmente como uma atitude e um modo de pensar que se expressa nas obras de artistas da Modernidade. Outrossim, a exemplo da obra de Paul-Rebeyrolle, que

---

<sup>39</sup> Sobre Maxime Defert (1944), Foucault escreve em 1969 um pequeno texto sobre a exposição de Maxime na Galeria Templon; Maxime Defert. *Les Lettres Françaises*, n. 1265, p. 28, 8-14 jan. 1969. In: FOUCAULT, M. *Dits et écrits*, I, p. 794.

E um outro em abril 1977, também fazendo a apresentação do artista na exposição da Galeria Bastida-Navazo.

<sup>40</sup> « Je crois n'avoir aucun rapport tactique ou stratégique avec la peinture. » In: FOUCAULT, M. *Dits et écrits*, I, p. 1574.

<sup>41</sup> Cf. KRIEGEL, B. *Michel Foucault aujourd'hui*. Paris: Plon, 2004.

<sup>42</sup> DELEUZE, G. *Foucault*, p. 58.

<sup>43</sup> FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 161.



abre este primeiro capítulo da pesquisa, a atitude cínica também se manifesta na contemporaneidade.

Lendo as várias páginas de Foucault dedicadas à temática do cinismo e da *parresía* no curso de 1984, *Le courage de la vérité*, apreende-se que a prática *parresiástica* cínica pode ser entendida como um modo de autotransformação pelo viés da estetização do sujeito, o qual coloca como material para lapidação a própria vida (*bíos*), indissociável de um discurso verdadeiro, verbal ou não verbal — como, por exemplo, o da arte — com o qual esse sujeito se identifica, e assim faz cair as máscaras da hipocrisia e das falsas evidências. A lucidez do cínico, no seu modo de vida que escandaliza, em sua linguagem que provoca e nas suas práticas corporais, permite deslocar as ilusões sobre as coisas e sobre si mesmo, bem como encontrar a factibilidade do real. É esse solo que revela as verdades da vida, ou da “vida verdadeira” de acordo com a natureza, de acordo com o *bíos*.

O cinismo é considerado por Foucault uma figura particular da Filosofia antiga: além de colocar para toda a história do ocidente a sua atitude recorrente escandalosa, coloca em questão a vida filosófica. Ele se interessou pelo cinismo, e desenvolveu várias aulas sobre. Mostrando a relação entre esse e a filosofia, o autor escreve:

O fato de que o cinismo seja sempre ao mesmo tempo interno e externo à filosofia (familiaridade e estranheza do cinismo em relação à filosofia que lhe servia de contexto, de meio, de vis-à-vis, de oponente, de inimigo), a constituição cínica da vida filosófica como escândalo, tudo isso é a marca histórica a manifestação primeira o ponto de partida do que foi a exteriorização do problema da vida filosófica em relação a filosofia [...].<sup>44</sup>

Tanto um quanto a outra dão uma nova forma ao problema da verdade. A vida cínica — *bíos kynikós* — é a vida escandalosamente exposta, que se pergunta incessantemente “qual pode ser a forma de vida que seja tal que pratique o dizer-a-verdade?”<sup>45</sup>, o que paradoxalmente é tratado como banalidade e, ao mesmo tempo, é repulsivo. Já a vida filosófica — *bíos philosophikos* — tenta colocar a questão do dizer verdadeiro perguntando sobre as condições sob as quais a verdade é constituída, emitida e reconhecida como verdade. Foucault diz: “É isso que é preciso procurar compreender: como o cinismo pode dizer no fundo o que diz todo o mundo e tornar inadmissível o próprio fato de dizer? Esse paradoxo do cinismo, se podemos

<sup>44</sup> FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 218.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 216.

caracterizá-lo assim, merece um pouco de atenção [...]”<sup>46</sup>. São duas as razões para dar a atenção mencionada: primeiramente, o fato de o cinismo fazer surgir uma nova forma ao importante problema político e filosófico da verdade no pensamento antigo, pois a questão da vida verdadeira teria se apagado, pouco a pouco, da reflexão filosófica. A segunda razão para estudar a vida cínica é o fato de que esta coloca a vida filosófica em questão.

O cínico é, portanto, como a estátua visível da verdade. Despojado de todos esses vãos ornamentos, de tudo o que seria de certo modo, para o corpo, o equivalente a retórica, mas ao mesmo tempo florescente, em plena saúde: o próprio ser verdadeiro, tornado visível através do corpo.<sup>47</sup>

Ora, pensar a materialidade do *bíos* e tudo o que envolve a visibilidade desse *bíos* parece dar à vida filosófica aquilo que Foucault dizia, quanto a uma certa careta que a filosofia faz para si mesma, um *miroir brisé*, um espelho quebrado “em que o filósofo é ao mesmo tempo chamado a se ver e a não se reconhecer”<sup>48</sup>. Diante desse paradoxo, ele afirma que a vida cínica é a consumação da verdadeira vida, “é isso que surge com os cínicos, no limite da filosofia antiga”<sup>49</sup>, exigindo uma “vida radicalmente outra”<sup>50</sup>.

Mas o que seria essa “*vie autre*”? É uma alteração que deve ser construída internamente a partir do jogo *parresiástico*. Foucault explica que essa alteração, essa transfiguração, acontece ante o olhar efetivo dos outros, e implica a radicalização da verdadeira vida até o seu limite, no excesso, para então encontrar a “vida outra”, uma vida desavergonhada.

Tanto a arte como a filosofia se fazem presentes no aqui e agora, atualizando. Foucault observa que nesse fazer ocorre um deslocamento, o que chamou de transfiguração. A arte se faz atualizando *la vrai vie*; na arte, a *vie vrai* é transfiguração. É deslocamento do real como ontologia crítica de nós mesmos, um *êthos*, uma forma de ultrapassagem, uma atitude limite. A transfiguração exige um olhar cuidadoso e atento da realidade, um olhar que capture detalhes e linhas de força, juntamente com a decisão de fazer a realidade “outra”. “Foucault, portanto, sugere aqui que o olhar

<sup>46</sup> FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 214.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 248.

crítico, essa operação de ‘tornar visível o visível’, pode, em certos aspectos, assimilar o que a transfiguração produz no domínio estético.”<sup>51</sup>

Os cínicos não foram reconhecidos pois não havia discurso qualificado, não havia a retórica filosófica, o que havia era o fazer, na própria vida, o fazer a vida como verdade, a *la vrai vie*, em atualização constante, o que deve ser comparado à transfiguração que ocorre na arte.

A *parresía cínica* também é *vrai vie*, pois conforma uma “atitude” que permeia a discussão sobre o cuidado de uma vida bela e a prática da veridicção. Tal prática também foi chamada por Foucault de “atitude *parresiástica*”, uma modalidade do dizer-a-verdade que envolve quem diz a verdade, seu pensamento, sua crença, sua obra, mas vai além, pois envolve um risco em relação a si mesmo e ao outro, seu interlocutor, que, no caso da obra de arte, é o espectador. Isso acontece no jogo *parresiástico* de dizer a verdade, no qual o artista, como cínico, e sua obra renunciam as verdades injustificadas sobre ele e, ao mesmo tempo, seu interlocutor, o espectador que corajosamente reconhece como verdade para colocá-la para si mesmo.

Viver um modo de vida cínico na experiência da arte demanda o jogo *parresiástico* entre o artista, o espectador e a obra, em especial, destaca-se a vida do espectador que se submete à prova da verdade como escândalo, na medida em que, ao contemplar a obra, pode acontecer a transformação do seu *éthos*. Foucault afirma que os dois aspectos do jogo *parresiástico* são: “— a coragem de dizer a verdade a quem queremos ajudar e dirigir na formação ética de si mesmo — a coragem de manifestar em relação e contra tudo a verdade sobre si mesmo, de mostrar tal como somos”<sup>52</sup>. É a esse segundo aspecto que estamos nos referindo ao tratar do jogo *parresiástico* cínico na arte da Modernidade, em Manet, por exemplo, ou seja, aquele em que a coragem de manifestar a verdade em relação e contra tudo denota ao mesmo tempo a verdade sobre si mesmo e a verdade de mostrar tal como somos.

Gros chama de “junção explosiva” a relação entre franco falar e estilo de existência, e a possibilidade de “reversão” dos sentidos de verdade.

A verdadeira vida não é mais representada como essa existência consumada, que levaria à perfeição qualidades ou virtudes que os

<sup>51</sup> CREMONESI, L. Askêsis, éthos, parrêsia: pour une généalogie de l’attitude critique. In: LORENZINI, D.; REVEL, A.; SFORZINI, A. (dir.). *Michel Foucault éthique et verité* (1980-1984). Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2015. p. 134.

<sup>52</sup> FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 310.

destinos ordinários só ressaltam com fraco brilho. Ela se torna, com os cínicos, uma vida escandalosa, inquietante, uma vida “outra”, imediatamente rejeitada, marginalizada.<sup>53</sup>

Tal atitude reaparece nos movimentos revolucionários do século XIX e na arte de Baudelaire, Flaubert e Manet. A ideia de que a pessoa, a própria vida, é a obra de arte que deve ser cuidada é encontrada no Renascimento, “mas de uma forma diferente, e novamente no dandismo do século XIX, mas esses foram apenas breves episódios”<sup>54</sup>.

Nessa relação, nessa “junção explosiva”, há um valor ético entre a fala corajosa de quem se arrisca dizer a verdade e a coragem de quem aceita receber a verdade. Com o tema da *parresía*, ou seja, o tema do falar francamente, do dizer verdadeiro, da coragem da verdade, Foucault problematiza o papel e o *status* da própria palavra, e mesmo da obra de arte, no jogo *parresiástico*. Como escreve na primeira aula do *Le courage de la vérité: le gouvernement de soi et des autres II*, na análise da *parresía*, sempre será encontrada a oposição entre o que ele chamou de saber inútil, o que diz o ser das coisas e do mundo, e o dizer-a-verdade do *parresiasta*, aquele que questiona para “dizer aos indivíduos a verdade deles mesmos que se esconde a seus próprios olhos, revelar sua situação atual, seu caráter, seus defeitos, o valor de sua conduta e as consequências eventuais da decisão que eles viessem a tomar”<sup>55</sup>. A atitude moderna é entendida por Foucault como a da recusa do convencional, aquela que interroga a si mesma, e sobre os seus limites, sendo que essa atitude só pode ser experimentada na vida e expressada na arte. É na arte de Baudelaire, com sua característica de arte inquieta, que podemos ligar o *bíos* e o *lógos* do sujeito, como uma verdade *parresiástica cínica*. Trata-se de atitude de vida verdadeira que fez reemergir a possibilidade de um sujeito do cuidado de si, após o “golpe de força”<sup>56</sup> sofrido pelo privilégio, por muito tempo concedido, ao conhecimento de si e marcadamente pelo golpe do “momento cartesiano”<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 325.

<sup>54</sup> *Id.*, *Dits et écrits, II*, p. 1443.

<sup>55</sup> *Id.*, *Le courage de la vérité*, p. 19.

<sup>56</sup> Cf. FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*, p. 86. Termo metafórico utilizado por Foucault quando se refere ao privilégio do *gnôthi seauton* sobre o cuidado de si.

<sup>57</sup> Cf. FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*, p. 18. Expressão convencional, que o próprio Foucault diz utilizar com muitas aspas, para se referir a requalificação filosófica do *gnôthi seautón* (conhece-te a ti mesmo), e em contrapartida, a desqualificação do *epiméleia heautoû* (cuidado de si).

A arte da Modernidade, também chamada de arte moderna, é considerada por Foucault um veículo do modo de ser cínico. Este modo de ser cínico está contemplado nas suas diferentes formas ou, diríamos, nas diferentes linguagens artísticas, tais como na literatura, na pintura, na música e no cinema, desde que estejam relacionados com a realidade e a verdade, não na ordem da ornamentação, ou da imitação, mas na ordem do “desnudamento do desmascaramento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência. [...]”<sup>58</sup>. A arte que faz desnudar, afrontar as pessoas com os seus próprios valores é, paradoxalmente, atraente e repelente.

Do ponto de vista teórico-metodológico, esse trabalho tem em conta que, para Foucault, a noção de cinismo é trans-histórica, que, preliminarmente, podemos entender como categoria que atravessa a história no Ocidente, desde a Antiguidade clássica até os nossos dias. Contudo, não é apenas um atravessar o tempo histórico. Denomina-se como trans-histórico um certo “perfil”, uma certa atitude metodológica, um modo de pensar que não é contínuo, que possibilita a criação, indo além do que está colocado no presente. O que ocorre poderia ser entendido com o que Foucault responde a G. Raule sobre a função do diagnóstico a respeito do que é a atualidade.

Foucault tem um olhar bem peculiar para o “escândalo” da arte de Manet, e isso provavelmente deve-se aos estudos que ele fez sobre esse pintor já no início da década de 70.

As propriedades materiais do quadro estão na realidade pintada por Manet sobre as cenas da vida parisiense, sobre os párias da Paris, os *bohèmes* que transgridem pelo excesso a estética da época. Esses aspectos indicam a presença do *bíos*, da vida, na obra de Manet. Entender as propriedades do quadro é um ponto chave para a noção do jogo *parresiástico* cínico. As propriedades, como materialidade, são um modo peculiar de Foucault olhar a obra de Manet.

Em artigo sobre a posição do espectador na pintura de Manet, Carole Talon-Hugon escreve que Foucault, Bataille e Michel Fried concordam que Manet deu a ver a pintura pelo que ela é. Mas, de modos diferentes, os três definem o dar a ver. “[...] o que é para Foucault é uma realidade material bidimensional; o que é para Bataille é uma arte do visível; o que é para Fried é algo cujo propósito é se dar para ver.”<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 173.

<sup>59</sup> TALON-HUGON, C. Manet ou le désarroi du spectateur. In: FOUCAULT, M. *La peinture de Manet*. Suivi de Michel Foucault un regard. Dir. Saison Maryvonne. Paris: Éditions du Seuil, 2004. p. 65.

Ora, se para Foucault a pintura de Manet é uma realidade material bidimensional, mas ao mesmo faz ver através do interior do próprio quadro, nas propriedades, nas qualidades ou limitações materiais da pintura, aquilo que até então se procurava esconder, há uma atitude que vai para além do discurso, passando de uma “pintura dizível” para uma pintura visível. Tal modo peculiar de Foucault olhar a obra de Manet anunciado nos parágrafos anteriores será tratado ao longo desse trabalho.

## 1.2 O USO DO TERMO “ARTE” NOS ESTUDOS DE FOUCAULT

Ao longo da obra de Foucault, o termo “arte” é bastante utilizado. Desde seus primeiros textos, e depois em diferentes cursos, a palavra “art” está presente. Porém, nem sempre ele se refere explicitamente à “arte” no sentido corrente, tal como se utiliza. Em *As palavras e as coisas*, o quadro de Velázquez perpassa todo o texto, apontando para uma noção imprescindível da filosofia de Foucault em relação à arte, ou seja, a relação, conflituosa ou não, entre o dizível (verbal) e o visível. Percebe-se que ao longo do texto está na relação com o quadro de Velázquez, mas também no próprio texto, marcando a relação entre o pictórico e o discurso.

Segundo Judith Revel<sup>60</sup>, o termo “arte” é usado por Foucault ao longo de seus textos com três sentidos diferentes: enquanto *ars erotica*; artes de governar; e enquanto arte como e na relação com a literatura, a pintura, a fotografia, a música, o cinema.

O primeiro sentido, referente à *ars erotica*, foi citado em *La Volonté de savoir*<sup>61</sup>, na parte III — “*Scientia sexualis*”. Historicamente, as *ars erotica* e a *scientia sexualis* são procedimentos para produzir a verdade sobre o sexo. Uma, relacionada à busca da verdade do sexo a partir do próprio prazer e da sua prática, levando em consideração a intensidade e a qualidade da experiência, não havendo critérios de utilidade<sup>62</sup>. A outra, ou seja, a *scientia sexualis*, ao contrário, a verdade sobre o sexo

<sup>60</sup> REVEL, J. *Dictionnaire Foucault*. Paris: Ellipses, 2008.

<sup>61</sup> FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir* [História da sexualidade I: a vontade de saber]. Paris: Gallimard, 1984. p. 77.

<sup>62</sup> Cf. NEVES, G. M.; SILVA, V. S. V. da. Foucault and the Kamasutra, de Sanjay K. Gautam. *Revista Tempo da Ciência*, v. 24, n. 47, p. 100-103, 2017. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/view/17909/11809>. Acesso em: 10 fev. 2019.

Sanjay K. Gautam escreveu um livro chamado *Foucault and the Kamasutra*, com o objetivo de fazer um estudo histórico sobre a natureza e as origens da era erótica como teatro, ou propriamente o *Kamasutra*, e também estudar e discutir alguns aspectos da história da sexualidade. GAUTAM, S. K.

é da ordem do discurso, combinando o antigo instrumento da confissão com o dispositivo da medicalização do comportamento e função sexual. Em entrevista com Dreyfus e Rabinow, Michel Foucault avalia que se enganou ao usar a ideia da *ars erótica*<sup>63</sup>, opondo-a à ciência sexual; ao contrário, deveria ter feito o contraste com uma prática da nossa própria cultura, mas os gregos e os romanos não tiveram nenhuma *ars erótica* para poder comparar com a *ars erótica* chinesa. Ainda que Foucault tenha buscado as referências sobre erótico na literatura greco-romana, ele também recorreu à experiência dos asiáticos para chamar a atenção sobre alternativas à *scientia sexualis* do ocidente. Ele deixa claro ao explicar seu engano na *História da sexualidade*, quando fez o contraste entre sexualidade e *ars erótica* oriental:

Eu deveria ter colocado nossa ciência sexual em oposição a uma prática contrastante de nossa própria cultura. Os gregos e os romanos não tiveram nenhuma *ars erótica* para ser comparada com a *ars erótica* chinesa — ou pelo menos não era algo muito importante em sua cultura. Eles tinham um *technè tou biou*, onde a economia do prazer representava um papel abrangente. Nesta “arte de viver” a noção de exercer uma perfeita mestria sobre alguém logo se tornou a principal saída. E a hermenêutica cristã de si constituiu uma nova elaboração desta *technè*.<sup>64</sup>

*Technè tou biou* na ética grega, nas escolhas pessoais de uma estética da existência, arte como “arte estética”, sendo o *bíos* o conteúdo da “arte”.

A “arte de viver” é uma escolha pelo cuidado de si, e aqui é importante salientar o papel da ascese, os exercícios tais como as abstinências, os exames de consciência, a meditação, a memorização etc. devem ser considerados, também em relação com a verdade. Os exercícios ascéticos, as técnicas de si, que podem ser encontradas em todas as épocas, foram se modificando. Os exercícios da “arte de viver” tomaram outras formas, pois foram deslocados, integrados aos modos de ser, por exemplo, da Renascença.

As artes de viver foram descritas como um campo que, nas palavras de Foucault, abrangia objetos totalmente diversos. Elas são artes que dizem respeito

---

*Foucault and the Kamasutra: the courtesan, the dandy, and the birth of ars erotica as theater in India.* Chicago: University of Chicago Press, 2016.

<sup>63</sup> FOUCAULT, M. À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours. *In: Dits et écrits II*, p. 1434.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.1434.

desde ao enfrentamento das questões particulares, até a conquista de um certo modo de vida. A arte de viver, a arte de morrer, a arte de se comportar, as quais são relativas a momentos da vida, a arte da retórica e, nessa, a arte da memória, relativas a atividades, e ainda artes de viver como regime geral de existência. Nestes estão o regime do corpo, o regime da alma, os modos de vida pública e privada, vida ativa ou vida de repouso, vida contemplativa. Essas artes continuaram a existir e foram sendo adequadas ao modelo de viver cristão, permanecendo até a Modernidade, porém cada vez mais com a ênfase no fazer, como artes de comportamento.

O segundo modo de Foucault usar o termo “arte” é o das “artes de governar”. Situa-se no Curso do *Collège de France Sécurité, territoire, population* de 1978. O uso do termo está vinculado à análise da economia das “artes de governar” ao longo de todo o curso. Para Foucault, a Idade Clássica tem a marca da invenção de tecnologias positivas de poder aplicáveis ao aparelho de Estado, as instituições, a família. Tais tecnologias são as “artes de governar” e a pastoral. Artes de governar e pastoral são os principais temas do curso de 1978.

Em *Situação do curso*, Michel Senellart, ao tratar dos temas essenciais, apresenta o termo “Governo”. Explica que tal termo é “desenhado” pela primeira vez no curso *Os anormais* (1975), quando tratou da exclusão dos leprosos, como uma “arte de governar”.

Na aula do dia 15 de fevereiro de 1978, quando está expondo sobre o pastorado, Foucault cita Gregório de Nazianzo (329 d.C.–390 d.C.), poeta e teólogo que defendeu a doutrina da Santíssima Trindade. Para ele, Gregório não deve ser esquecido, pois foi o primeiro a definir a “arte de governar” os homens pelo pastorado como *tékhne tekhnôn, epistéme epistemôn*, “arte das artes”, “ciência das ciências”. Tal definição é repetida até o século XVIII, da forma tradicional, como se conhece: “*ars artium, regimen animarum*: o ‘regime das almas’, o ‘governo das almas’, é isso que á *ars artium*”<sup>65</sup>.

Ora, essa frase deve ser entendida não apenas como um princípio fundamental, mas também em seu aspecto polêmico, pois o que era a *ars artium*, a *tékhne technôn*, a *epistéme epistemôn* antes de Gregório de Nazianzo? Era a filosofia. Ou seja, bem antes dos séculos XVII-XVIII, a *ars artium*, o que no Ocidente cristão tomava o lugar da filosofia não era outra filosofia, não era nem mesmo a teologia, era a

---

<sup>65</sup> FOUCAULT, M. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*. Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Michel Senellart. Paris: Gallimard; Seuil, 2004. p. 154.



pastoral. Era aquela arte pela qual se ensinavam as pessoas a governar os outros, ou pela qual se ensinavam os outros a se deixar governar por alguns. Esse jogo do governo de uns pelos outros, do governo cotidiano, do governo pastoral, foi isso que foi entendido durante quinze séculos como sendo a ciência por excelência, a arte de todas as artes, o saber de todos os saberes.<sup>66</sup>

Na análise de Foucault, a *ars artium* era a filosofia tomada no Ocidente cristão como arte do governo pastoral, uma arte de todas as artes.

O terceiro uso do termo “arte” é o relacionado com a literatura, a pintura, a fotografia e a música.

Em sua análise sobre os estudos da pintura em Foucault, Sousslof relacionou a preocupação de Foucault com os seus contemporâneos intelectuais franceses, às críticas do próprio Foucault sobre o sujeito e o autor. Para ela, Foucault ressitua a relação entre prática da arte e a filosofia no contexto anglo-americano desde meados do século XX. Ela afirma que Foucault orientou os seus leitores e a ele próprio para uma compreensão sobre a pintura como ironia com base no que poderia, segundo a autora, ser chamado de uma história alternativa das artes. Ele rejeitou as tradicionais interpretações da história da arte, em geral baseadas nas intenções dos artistas, no tema, ou ainda na expectativa de um gênero.

Considerando o fio condutor desse trabalho, nós nos ateremos ao terceiro modo de Foucault tratar o termo “arte”, ou seja, a arte enquanto linguagem artística. A título de panorama geral e breve, abordaremos a presença de algumas obras literárias, e nos deteremos no domínio da arte pictórica.

### 1.3 O PERCURO NA LITERATURA

A escolha da literatura para as análises do percurso pela “arte” feito por Foucault justifica-se porque os temas da “arte” na visão foucaultiana passam pelo conjunto de temas que atravessam seus escritos sobre a literatura desde o início de sua obra.

Foucault se dedicou à literatura desde o início do seu trabalho. Os seus estudos na e sobre a literatura tiveram importância ao logo de toda a sua obra, possibilitando

---

<sup>66</sup> FOUCAULT, M. *Securité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, p. 154.

análises de diferentes formações históricas, como por exemplo a loucura e a sexualidade e temas como transgressão, limite, o fora.

[...] por um lado, essa literatura teria liberado os poderes da linguagem, tornando possível o estudo de uma ontologia da literatura, como Foucault a realiza. E, por outro lado, a literatura teria sido para Foucault o lugar privilegiado para a análise do ser da linguagem em todo o seu ser bruto. Assim, a literatura, um elemento marginal como loucura ou sexualidade, não é, contudo, outro elemento no estudo do discurso em relação às sociedades, mas é a linguagem do pensamento da linguagem.<sup>67</sup>

Em 1964 ele realizou uma importante conferência na *Facultés Universitaires Saint-Louis*, em Bruxelas, chamada “Linguagem e literatura”<sup>68</sup>, e logo no início pergunta sobre o que é a literatura e, para responder, propõe distinguir o que é a linguagem, as obras e a literatura propriamente dita. A literatura, sendo um texto feito com palavras buscadas arranjadas, pode construir duas importantes figuras, tais como a transgressão e a morte, numa espécie de simulacro, de irrealidade em que o tempo e o espaço, por exemplo, são fragmentados, dispersos.

No Brasil, um importante estudo sobre a literatura na obra de Foucault foi realizado por Roberto Machado. Em seu livro *Foucault, a filosofia e a literatura* (2000), ele escreve que Foucault buscava escapar de uma filosofia do sujeito ou da consciência, dominante no pensamento filosófico naquela época. Avalia que a leitura de Nietzsche tenha sido importante na valorização da linguagem literária e nas leituras que Foucault fez de Sade (1740–1814), Gustave Flaubert (1821–1880), Stéphane Mallarmé (1842–1898), Raymond Roussel (1877–1933), Georges Bataille, Maurice Blanchot e Pierre Klossowski.

Além do interesse declarado de Foucault pela literatura de Blanchot, Klossowski e Bataille, em uma entrevista concedida a D. Trombadori, em 1978, Foucault mostra também e, sobretudo, a importância de Nietzsche<sup>69</sup>, quando diz: “Nietzsche, Blanchot e Bataille são os autores que me permitiram me libertar daqueles

<sup>67</sup> BLANCO, A. G. *El Logos Doble. Una introducción al pensamiento estético-literario de Michel Foucault*. Orientadores: Sultana Wahnón Bensusan y Julián Jiménez Heffernan. 2006. 551 f. Tesis (Doctorado en Lingüística General y Teoría de la Literatura) – Universidad de Granada, Granada, Espanha, 2006. p. 35.

<sup>68</sup> FOUCAULT, M. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 77-135.

<sup>69</sup> Foucault escreve sobre Nietzsche em dois importantes textos: “Nietzsche, Freud, Marx”, *Cahiers de Royaumont*. Paris: Éd. de Minuit, 1967. T. IV.; Nietzsche, p. 183-200. (Colloque de Royaumont, juillet 1964.). In: FOUCAULT, M. *Dits et écrits, I*, p. 592-607. « Nietzsche, la généalogie, l’histoire ». *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris: PUF, 1971. p. 145-172 (Coll. ‘Épiméthée’). In: *Ibid.*, p. 1004-1024.

que dominaram minha educação universitária no início dos anos 50: Hegel e fenomenologia”<sup>70</sup>. Justamente porque eles viam a experiência com a “função arrancar o sujeito dele mesmo, de maneira que não seja mais ele mesmo ou que seja levado à sua anulação ou dissolução. É um empreendimento de dessubjetivação”<sup>71</sup>. Arrancar o sujeito de si próprio é também a experiência limite, ou seja, o sujeito sai de si mesmo, se coloca no limiar da sua própria impossibilidade.

Ao longo de todo percurso filosófico de Foucault, observa-se que há lugar e importância, especialmente para as obras de literatura, mostrando que a prática da filosofia não delimita fronteiras entre o filosófico e o não filosófico, entre o filosófico e outros tipos de discurso. Nesse sentido Foucault se interessou, mais especialmente, pela literatura de Blanchot<sup>72</sup>, Klossowski<sup>73</sup> e Bataille<sup>74</sup>, por serem discursos literários dentro da literatura e “fora” da filosofia.

O pensamento do pensamento, toda uma tradição mais ampla ainda que a filosofia nos ensinou que ela nos conduziria à mais profunda interioridade. A fala da fala nos leva à literatura, talvez também por outros caminhos, a esse lado de fora, onde desaparece o sujeito que fala.<sup>75</sup>

O pensamento exterior, a dispersão do interior, e um certo colapso da subjetividade filosófica marcam, para Foucault, o pensamento contemporâneo. Nas palavras de Calomeni,

---

<sup>70</sup> FOUCAULT, M. Entretien avec Michel Foucault (realizada por D. Tombadori, Paris, 1978). In: *Dits et écrits*, II, p. 867.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 862

<sup>72</sup> Maurice Blanchot (1907–2003), francês, estudou literatura e filosofia alemã, escreveu romances, ensaios literários que interessaram tanto para a literatura quanto para a filosofia: “*Lautréamont e Sade*” (1949), “*O espaço literário*” (1955) e “*A conversa infinita*” (1969), sendo que as duas últimas já estão traduzidas para o português. Morreu aos 95 anos em 2003. Escreveu *Foucault como o imagino*, publicado em 1987.

<sup>73</sup> Pierre Klossowski (1905–2001) foi poeta, ensaísta e artista plástico. Na juventude participou das discussões dos surrealistas, e mais tarde também fez interlocução com Georges Bataille e André Masson (artista plástico). Foucault e Deleuze estavam entre seus leitores. Suas obras (livros e desenhos) têm o tema dominante do erotismo, e só vieram a ser conhecidos nos anos 50. Seus principais livros são: *Le Baphomet*, a trilogia *Les Lois de l'Hospitalité*, da qual faz parte *Roberte Ce Soir*.

<sup>74</sup> Georges Bataille (1897–1962) foi um literato francês, escreveu poemas, novelas e romances, e vários ensaios que tematizam filosofia, economia, antropologia e religião. Aproximou-se dos estudos antropológicos de Marcel Mauss e do marxismo, bem como dos surrealistas, mas também atacou, via imprensa, Breton (nome mais importante do surrealismo francês) nos anos 20, embora tenham reatado mais tarde. Escreveu sob o pseudônimo de Lord Auch, a *História do Olho* (1928), uma novela erótica, na linhagem de Sade, e sob o pseudônimo de Pierre Angélique, publicou *Madame Edwarda* (1937). Foi leitor de vários filósofos, estudou especialmente Nietzsche, e sobre ele escreveu um ensaio (“Sur Nietzsche”).

<sup>75</sup> FOUCAULT, M. La pensée du dehors. In: *Dits et écrits*, I, p. 548.

Foucault desautoriza a suposta legitimidade da habitual disjunção estabelecida entre filosófico e não-filosófico ou entre científico e não-científico para se reportar ao saber, algo que, em sua opinião, bem mais amplo, abrange filosofia, ciência e outros tantos discursos [...]”<sup>76</sup>.

Assim, pode-se afirmar que a literatura na obra de Foucault, inspirada filosoficamente, a partir de Nietzsche, é uma das condições de possibilidade para os estudos sobre a loucura, por exemplo, mas também de temas como a pintura.

Com a literatura, é possível fazer entradas e saídas pelas próprias “paredes” da filosofia, pois esses discursos ironicamente a fizeram permeáveis. Libertar-se da filosofia e ficar dentro dela, dar voltas em torno dela mesma, é apenas uma oposição que a destrói sem entendimento. O “fora”, com base em Blanchot, a “passagem ao limite”, “transgressão”, de matriz em Bataille, assim com Roussel, os escritos sobre Flaubert, Mallarmé, Sade, Holderlin, Artaud, foram imprescindíveis para Foucault, nos anos 60, ampliar os estudos das práticas de “homens infames”, tais como Pierre Rivière e Herculine Bardin, cuidadosamente estudados nos anos seguintes.

Escreve Foucault: “Na violência de Bataille, na doçura perturbadora, insidiosa de Blanchot, nas espirais de Klossowski, havia algo que, enquanto se afastava da filosofia, a colocava em jogo, colocava em questão as suas emergências, para regressar a ela”<sup>77</sup>. À margem do saber das ciências está a literatura.

A literatura contemporânea (aquela que se organiza em torno das figuras tutelares de Bataille, Blanchot, Artaud e Roussel), ocupa assim, na construção de conjunto de Foucault, uma posição ao menos tão importante quanto aquela que ele concede à linguística e aos saberes estruturais: nela de fato se articula, sob a forma de uma experiência fundamental à margem de todo saber positivo do homem sobre o homem, as condições de um abandono [déprise] radical deste pensamento do Mesmo que havia redobrado a finitude sobre ela mesma no movimento autofundacional da antropologia.<sup>78</sup>

Para Foucault, não se trata de sair da filosofia, mas apagar as velhas rubricas pelas quais nossa cultura fazia classificações. Em entrevista concedida a Bonnefoy, em homenagem a Breton, ele diz:

<sup>76</sup> CALOMENI, T. Foucault, Velázquez, Manet. *Viso, Cadernos de estética aplicada*, v. 9, n. 16, p. 73-102, 2015. Disponível em: [http://revistavisos.com.br/pdf/Viso\\_16\\_TerezaCalomeni.pdf](http://revistavisos.com.br/pdf/Viso_16_TerezaCalomeni.pdf). Acesso em: 28 fev. 2019.

<sup>77</sup> INDIJ, G. (dir.). *El yo minimalista. Conversaciones con Michel Foucault*. Tradução Graciela Staps. Buenos Aires: La Marca, 2003. p. 144.

<sup>78</sup> SABOT, P. *Lire les mots et les choses*. Paris: PUF, 2006. p. 181.

Toda a rede que percorre as obras de Breton, Bataille, Leiris e Blanchot, que percorre os domínios da etnologia, da história da arte, da história das religiões, da linguística, da psicanálise, apaga infalivelmente as velhas rubricas nas quais nossa própria cultura se classificava e revela aos nossos olhos parentescos, vizinhanças, relações imprevistas.<sup>79</sup>

Breton abre o espaço da experiência, que não é o da filosofia, nem aquela da literatura ou da arte. André Breton<sup>80</sup> (1896–1966), Antonin Artaud (1896–1948) e Tristan Tzara, (1896–1963) são os três mais importantes poetas que iniciaram nos desdobramentos finais do simbolismo, e cada um, de modo próprio, ligou o movimento do final do século à germinação do surrealismo nos anos 20.

O surrealismo apresenta-se como ruptura e como atuação em nossa História, como cisão e Movimento, pois e, como tal, visa propor um possível entendimento do seu âmbito verdadeiro e uma compreensão, a ser vivenciada ou não, de diversos aspectos dos principais pontos que o configuram como um todo e de algum modo constituem aquilo que se entende como sendo os seus fundamentos.<sup>81</sup>

Há dois tipos de abordagens da literatura feitas por Foucault. Uma em que a literatura é vista como instituição, que trata da literatura como um fenômeno histórico; e a outra em que a literatura é entendida como fenômeno, como evento da linguagem. Assim, a propósito da literatura como fenômeno histórico nos anos 60 e do surrealismo, Parkinson, em *Surrealism, art and modern science: relativity, quantum mechanics, epistemology*, afirma:

Na sua turbulência, o surrealismo expressou uma variedade singularmente visceral de iconoclastia. Hoje, sua influência continua sendo sentida nos estudos culturais e na teoria crítica, em parte devido ao atraso na recepção, no final dos anos 1950 e 1960, de escritores como Jacques Derrida, Michel Foucault e Juli Kristeva. No trabalho de Bataille, eles viram a extensão suprema do surrealismo em um obscuro, violento e anti-Iluminismo “inconsciente”, mas foi somente

<sup>79</sup> FOUCAULT, M. C'était un nageur entre deux mots. (entretien avec C. Bonnefoy), Arts et Laisirs, n. 54 5-11 octobre 1966, p. 8-9. In: *Dits et écrits*, I, p. 582.

<sup>80</sup> André Breton, francês e líder do movimento nascido na França, caracterizado pela visão de “atitude”. Trata-se do Surrealismo. Em 1919, junto com os poetas Louis Aragon e Philippe Soupault, lançou a revista *Littérature*, importante documento para a instalação do movimento surrealista. Em 1920 publicou a coletânea de poesias *Mont de Piété*. Ele teve forte expressão nas artes plásticas, no cinema, no teatro e na literatura. Manteve contato com Valéry (desde 1914), Pierre Reverdy (desde 1917), além de manter contato e relações com Apollinaire, Picasso e outros artistas. Breton publica sua última coletânea de poesias em 1961, *Le la*, e ainda nos anos 60 reedita os *Manifestes du Surréalisme* (1962), *Nadja* (1963), *Le Surréalisme et la Peinture* (1965) e a *Anthologie de l'Humour Noir* (1966).

<sup>81</sup> LIMA, S. *A aventura surrealista*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995. p. 47.

após a morte de Bataille em 1962 que essa avaliação ocorreu, porque ele era pouco conhecido na França e quase muito desconhecido no exterior desde seus primeiros textos, datados de 1920.<sup>82</sup>

Para Azucena Blanco, que fez um longo estudo sobre o pensamento estético-estético, a obra de Foucault não está apenas relacionada à linguagem literária, em textos tais como *Langage et littérature* ou *La pensée du dehors*, mas vai além. Para a autora, há ao menos três estratos, os quais possibilitam vislumbrar a relação entre as produções de Foucault e a linguagem literária:

- As ideias literárias do autor: o projeto foucaultiano e seu lugar na literatura.
- A análise retórica das ideias “filosóficas”: filosofia e retórica na obra do autor.
- O projeto ético-estético: a linguagem literária como caminho na busca de modos de ser inéditos.<sup>83</sup>

Nesse último, por exemplo, está a perspectiva de crítica literária em que Foucault trabalha com conceitos literários. É o que se observa nos estudos de Blanchot, Roussel e Sade, com as análises da literatura e loucura, literatura como transgressão, dentre outras. Mas também se observa o espaço para a problematização de conceitos, como *parresía* (Eurípides), loucura (sobrinho de Rameau), poder e conhecimento (rei Édipo), a crise da representação (Quixote).

Nos estudos sobre e na experiência trágica da loucura, e no entendimento desta enquanto linguagem que transgride as leis da linguagem, da razão, pois rompem com os limites da própria razão, Foucault mostrou que a experiência literária, sendo uma experiência trágica, transgressora, aquela que vai além dos limites, é ameaçadora, subverte, colocando em questão os seus próprios limites enquanto obra.

Pensando a loucura como ausência de obra, Foucault vê um parentesco, uma semelhança, entre ela e a experiência literária: ambas são ruína, derrocada, desmoronamento da linguagem. Mas há uma grande diferença entre as duas, que ele nunca subestimou: a loucura é desmoronamento total, ruptura absoluta, enquanto linguagem literária é a construção desse desmoronamento, isto é, ao mesmo tempo que força o rompimento com a obra, só existe como obra.<sup>84</sup>

<sup>82</sup> PARKINSON, G. *Surrealism, art and modern science: relativity, quantum mechanics, epistemology*. New Haven: Yale University Press, 2008. p. 118.

<sup>83</sup> BLANCO, A. G. *El Logos Doble. Una introducción al pensamiento estético-literario de Michel Foucault*, p. 44.

<sup>84</sup> MACHADO, R. Arqueologia, filosofia e literatura. In: PORTOCARRERO, V.; CASTELO BRANCO, G. (org.). *Retratos Foucault*. Rio de Janeiro: Nau, 2000. p. 15.

É notável em *As palavras e as coisas* a presença de Cervantes, com o romance *Dom Quixote de la Mancha*, Artaud, Shakespeare. Desses, destaca-se tanto o personagem como a obra *Dom Quixote*, os quais são mencionados também em outros textos de Foucault. Considerada a primeira das obras modernas, *Quixote* “rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde reaparecerá, em seu absoluto tornada literatura”<sup>85</sup>.

*Dom Quixote*, de Cervantes, identifica a oposição entre experiência trágica e experiência crítica, e para Foucault está posicionado no Renascimento, marcando uma época em que a presença da loucura na literatura e nas artes oscila e se mistura, trágica e criticamente, pois há uma inquietação provocada pela obra de arte, entre o real e o imaginário, entre a invenção fantástica e as fascinações do delírio.

O texto de Cervantes pode ser considerado uma metáfora da literatura ocidental moderna. O texto traça um limite, uma fronteira privilegiada, na errância do vagar, de uma viagem sem destino, desenha o negativo do mundo do Renascimento. Cabe-lhe preencher com realidade os signos sem conteúdo de narrativa. “Sua aventura será uma decifração do mundo: um percurso minucioso para recolher em toda a superfície da terra as figuras que mostram que os livros dizem a verdade”<sup>86</sup>. Um herói ambíguo caracterizado por uma loucura que, ao mesmo tempo, faz uma crítica moral sobre a cultura ocidental do medievo, face a face, da poesia e da loucura, nas palavras de Foucault, sustenta o papel alegórico, faz chegar à similitude até os signos que a dizem<sup>87</sup>. Assim, na exterioridade da nossa cultura e na proximidade com suas divisões essenciais, “estão ambos nessa situação de ‘limite’ — postura marginal e silhueta profundamente arcaica — onde suas palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação”<sup>88</sup>.

Referindo-se ao homem visto como o *a priori* histórico da modernidade, Machado afirma: “Como se a linguagem, quando utilizada literariamente, livrasse, com seu poder de resistência, de contestação ou de transgressão, o pensamento do sono dogmático e do sonho antropológico a que ele esteve ou continua submetido na reflexão filosófica”<sup>89</sup>. Além disso, a linguagem situa os acontecimentos históricos às

---

<sup>85</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et le choses: une archéologie des sciences humaines* [As palavras e as coisas: arqueologia das ciências humanas]. Paris: Gallimard, 1966. p. 62.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

<sup>89</sup> MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 11.

transformações e mudanças que foram dando, em cada época, no plano dos discursos e das instituições.

A linguagem literária na obra de Foucault é uma temática de uma ontologia da literatura, com base numa reduplicação da linguagem. Uma linguagem que, segundo Roberto Machado,

[...] nem remete a um sujeito nem a um objeto: elide sujeito e objeto, substituindo o homem, criado pela filosofia, pelas ciências empíricas e pelas ciências humanas modernas, por um espaço vazio fundamental onde ela se propaga, se expande, se repetindo, se reduplicando indefinidamente.<sup>90</sup>

Em “Linguagem e literatura” (1964)<sup>91</sup> Foucault afirma que a “literatura em si é uma distância aberta no interior da linguagem, uma distância incessantemente percorrida e que nunca é realmente transposta.” Judith Revel afirma:

O decênio linguístico-literário de Foucault — com seu séquito de paradoxos, a começar por este estranho privilégio subversivo da literatura que pretende tomar o contrapé de toda a ordem languageira mantendo a dissolução do sujeito e a possibilidade de análise estrutural — se fecha com a sua aula no Collège de France.<sup>92</sup>

Revel está se referindo a *A ordem do discurso*<sup>93</sup>, no qual Foucault reafirma o “perigo” de uma sociedade em que a produção do discurso é controlada, selecionada, organizada, dependente de procedimentos que dominem os acontecimentos, que conjurem seus poderes e perigos.

Parece paradoxal que depois de a literatura ter sido estudada por Foucault, no período que Judith Revel descreve como período linguístico-literário, e a partir dos anos 70 tenha sido tratada de modo secundário, reapareça na problematização das formas aletúrgicas da existência, numa nova problematização do papel transgressivo da literatura tratado nos anos 60.

Para entender o paradoxo, é preciso, segundo Revel, confrontar duas dificuldades reais:

<sup>90</sup> MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*, p. 113.

<sup>91</sup> Conferência de Michel Foucault em Bruxelas. In: FOUCAULT, M. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 82.

<sup>92</sup> REVEL, J. O nascimento literário da biopolítica. In: ARTIÈRE, P. (org.). *Michel Foucault, a literatura e as artes*. Tradução Pedro de Souza e Jonas Tenfen. São Paulo: Rafael Coperti Editor, 2014. p. 61.

<sup>93</sup> FOUCAULT, M. *A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução Laura F. de A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.



[...] desafiar a divisão tradicional a que, em geral, se faz submeter a obra de Foucault e que separa claramente os períodos e os temas da pesquisa para tentar, ao contrário, desenhar a figura difícil de uma interrogação complexa, mas coerente até nas suas aparentes descontinuidade [...], mas também salvar Foucault de uma redução muito fácil ao ‘espírito da época’ filosófico que quer que, qualquer que seja seu domínio de pertencimento [...]<sup>94</sup>.

Em Raymond Roussel, já citado, livro publicado em 1963, Foucault trata sobre as condições e possibilidades da linguagem. Nele mostra como pensou, na literatura moderna, o limite da morte, pensada como finitude positiva do homem, e o limite da linguagem literária que se experimenta sem referência à Palavra de Deus, no espaço de um desdobramento infinito, indefinido. Ao fazer a apresentação da obra, Pierre Macherey escreve que a publicação dessa obra em 1963 marcava um período das discussões sobre as mudanças na maneira de pensar e de escrever herdadas do pós-guerra, que colocavam em questão o realismo narrativo, as filosofias do sujeito, dentre outros<sup>95</sup>. E ele arrisca uma hipótese: “o que, em Roussel, fascinou Foucault a ponto de levá-lo a consagrar-lhe toda uma obra foi esta completa disciplina de si que ele se impusera, onde cegueira e lucidez parecem conjugar-se na obstinação, no excesso e na desmedida”<sup>96</sup>. Na análise de Roussel, chamou a atenção de Foucault o jogo com a própria vida, especialmente o que ele deixou para a publicação póstuma, a qual dependia da sua própria morte. A obra de Roussel é uma obra excessiva, ela personifica a ultrapassagem do limite.

Era, como diz Machado, “o limiar da morte aparecendo como chave para dar conta dos mecanismos de sua linguagem”<sup>97</sup>. Uma das influências mais importantes, a certa exterioridade da literatura como “experiência do fora”, foi Maurice Blanchot, também já citado. Em *La pensée du dehors* (“O pensamento exterior”)<sup>98</sup>, de 1966, Foucault faz considerações sobre Maurice Blanchot no que se refere à linguagem, esta que se perde continuamente, girando em torno do seu eixo, voltando idêntica a si mesma.

<sup>94</sup> ARTIÉRE, P. (org.). *Michel Foucault, a literatura e as artes*, p. 49.

<sup>95</sup> Cf. MACHEREY, P. Présentation. Foucault/Roussel/Foucault. In: FOUCAULT, M. *Raymond Roussel*, p. viii.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. xix.

<sup>97</sup> MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*, p. 73.

<sup>98</sup> FOUCAULT, M. *La pensée du dehors*. In: *Dits et écrits*, I, p. 546-567.

Em *A prosa de acteão*<sup>99</sup>, Foucault faz uma análise da literatura de Klossowski, e a situa como uma rara obra na qual o autor revela que o ser da literatura não concerne nem ao homem nem aos signos, mas ao espaço do duplo, deixando claro, por exemplo, que é no cristianismo que se encontra com seu Demônio, que os gregos temeram a presença dos deuses com suas flechas.

Escreve que Klossowski retomou uma experiência há muito tempo perdida da qual não restam hoje vestígios. Experiência esta que se situa no cruzamento de dois caminhos que se afetam, vindos do mesmo, vindos do semelhante. Para isso ele cria na sua linguagem pura e despojada um espaço de simulacro. Escreve Foucault:

O reino dos simulacros obedece, na obra de Klossowski, as regras precisas. O retorno das situações se faz imediatamente e do pró ao contra de um mundo quase policial (os bons se tornam maus, os mortos revivem, os rivais se revelam cúmplices, os carrascos são sutis salvadores, os encontros são preparados com antecedência, as frases são banais tem duplo sentido). Cada inversão parece apontar para uma epifania; mas, de fato, cada descoberta torna a enigma mais profundo, multiplica a incerteza, e só desvela um elemento para velar a relação que existe entre todos os outros.<sup>100</sup>

Para falar desta experiência de Klossowski, Foucault cita o dualismo Deus-Demônio e suas derivações (bem e mal), e a gnose como os elementos que pesaram na concepção cristã de mal, organizando nosso pensamento, dando ordem à desordem. Então Foucault pergunta:

Mas, e se o Diabo, pelo contrário, se o Outro fosse o Mesmo? E se a Tentação não fosse um dos episódios do grande antagonismo, mas a tênue insinuação do Duplo? Se o duelo se desenvolvesse em um espaço de espelho? Se a História eterna (da qual a nossa não passa de forma visível e logo apagada) não fosse simplesmente sempre a mesma, mas a identidade desse Mesmo: ao mesmo tempo imperceptível afastamento e aproximação do não dissociável?<sup>101</sup>

“O ser da linguagem não aparece por si mesmo mais do que no desaparecimento do sujeito”<sup>102</sup>. A linguagem é o que permite fazer uma narrativa, é reconfiguração de signos dados na sociedade. A ausência e a presença das palavras estão relacionadas com a supressão da existência dos objetos ao qual se referem.

<sup>99</sup> FOUCAULT, M. La prose d'Actéon *La nouvelle revue française*, n. 135, de mars de 1964, p. 444-459. In: *Dits et écrits*, I, p. 354-365.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>101</sup> *Id.*, La pensée du dehors. In: *Ibid.*, p. 549.

<sup>102</sup> FOUCAULT, M. *O pensamento exterior*. Tradução Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990. p. 20.

Por outro lado, elas são a presença simbólica que revela o objeto. As palavras instauram a morte, sendo essa a fundação da linguagem. Portanto, a figura do “esquecimento” é pensada como ausência da obra. Enquanto para Blanchot o esquecimento gera o desvio no tempo, para Foucault é a possibilidade de mudança da relação consigo e para com os outros. A atitude-limite, como uma ontologia crítica do presente, afirma um esquecimento de si, uma dessubjetivação, o que poderia ser visto como um processo ético na caracterização de uma estilística da existência.

A linguagem, no contexto da literatura, afasta-se de si, coloca-se no “fora de si”. O sujeito da literatura se torna ausência que se revela no “eu falo”. Na escrita, há abertura do espaço onde o sujeito que escreve vai desaparecendo. A linguagem só tem seu lugar na soberania solitária do “eu falo”; por direito, nada pode limitá-la, é exposição da linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade manifesta.

#### 1.4 PINCELADAS — O PERCURSO DE FOUCAULT NA PINTURA

Foucault transgride as fronteiras que em geral são bem marcadas entre o discurso da filosofia e os outros discursos, tal como o “discurso” pictórico. Segundo Cometa e Vaccaro<sup>103</sup>, estes estudos tratam de diferentes noções: “representação clássica” (*As Meninas de Velázquez*), “dispositivo visual” (panoptismo), “regime escópico”, (ocularcentrismo) “teoria do olhar” (respostas a Sartre, Lacan e Barthes), e “materialidade da pintura” (Manet). Sem nos determos a explicar cada uma dessas noções, exemplificamos, conforme Martin Jay, as que tratam da questão das visualidades, tais como os estudos sobre Bataille, Merleau Ponty, Barthes, Lyotard, dentre outros. Shapiro, citado por Jay, escreve que Foucault “não argumenta que a visão é geralmente perigosa, é um arqueólogo do visual, ouvindo o carácter distinto dos vários regimes visuais dentro do espaço de uma certa época ou cultura, está atento a práticas visuais díspares e possivelmente contraditórias”<sup>104</sup>.

Mas, independentemente dessa classificação de Cometa e Vaccaro, apresenta-se na sequência algumas obras estudadas por Foucault nos seus livros a partir de uma certa cronologia.

<sup>103</sup> COMETA, M.; VACCARO, S. *Lo sguardo di Foucault*. Roma: Meltemi, 2007.

<sup>104</sup> Cf. MARTIN, J. ¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n. 4, p. 7-22, 2007.

Em *História da loucura*, logo no início encontramos a menção de *A Cura da Loucura* e a *Nau dos loucos* de Jerônimo Bosch<sup>105</sup>, Brueghel e Goya mais ao final. Sobre Goya, diz Foucault:

Goya que pintava O pátio dos Loucos sem dúvida experimentava, diante desse burburinho de carne no vazio, dessas nudezas ao longo dos muros nus, algo que se aproxima de um patético contemporâneo: os ouropéis simbólicos que coroam os reis insensatos deixam visíveis corpos suplicantes, corpos oferecidos às correntes e aos chicotes, que contradiziam o delírio dos rostos menos pela miséria desse despojamento do que pela verdade humana que se manifestava em toda essa carne intacta.<sup>106</sup>

Em *As palavras e as coisas* (1966), com *Las Meninas* de Velázquez, Foucault inaugura o primeiro capítulo, como mostraremos em detalhes em item mais à frente. Nesse mesmo capítulo faz uma importante afirmação sobre a relação da linguagem com a pintura:

[...] a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. [...] Mas, se se quiser manter aberta a relação entre a linguagem e o visível, se se quiser falar não de encontro a, mas a partir de sua incompatibilidade, de maneira que se permaneça o mais próximo possível de uma e de outro, é preciso então pôr de parte os nomes próprios e meter-se no infinito da tarefa. É, talvez, por intermédio dessa linguagem nebulosa, anônima, sempre meticulosa e repetitiva, porque demasiado ampla, que a pintura, pouco a pouco, acenderá suas luzes.<sup>107</sup>

Ora, nessa passagem Foucault deixa clara a relação próxima entre linguagem e pintura, sendo que a pintura é aquela que acenderá suas luzes, ainda que a linguagem seja nebulosa.

---

<sup>105</sup> BOSCH, Heironymus. [1475-1480]. *A extração da pedra da loucura*. Pintura, óleo sobre madeira, 48 x 35 cm. Museu do Prado. A obra mostra a remoção da pedra da cabeça do paciente, o que curaria a loucura. BOSCH, Heironymus. [1490-1500]. *A nave dos loucos (Triptyque du vagabond: La Nef des fous)*. Pintura, óleo sobre madeira, 58 x 33 cm. Museu do Louvre.

<sup>106</sup> FOUCAULT, M. *Histoire de la folie à l'âge classique* [História da loucura na idade Clássica]. Paris: Gallimard, 1972. p. 654.

<sup>107</sup> *Id.*, *Les mots et le choses*, p. 25.

No ano seguinte, em 1967, ele escreveu *Ensaaios iconográficos e arquitetura gótica* para a tradução francesa de dois livros de Panofsky, *Isto não é um cachimbo* (1968), obra dedicada a Magritte. De 1966-1968, Foucault estava na Tunísia para ministrar aulas na universidade, ensinando sobre a pintura do Quattrocento.

Nesse mesmo período estava preparando *Le noir la couleur*, um estudo sobre Manet, que não foi publicado, mas foi tratado em várias conferências, inclusive a que apresentaremos mais em detalhes, *A pintura de Manet*, de 1971. Um pouco menos conhecidos são os escritos em catálogos de exposições como o *La force de fuir* (1973), catálogo da exposição do pintor francês Paul Rebeyrolle (1926–1973), uma “Apresentação” dos desenhos de Constantin Byzantios (1924–2007), de 1974, feita para a Galeria Karl Finkler em Paris. Em 1975 escreveu *A pintura fotogênica* para o catálogo da exposição de fotografias de Gérard Fromanger (1939), na Galeria Jeanne Bucher; em 1977, fez a apresentação do pintor Máxime Defert para a Galeria Daniel Templon. Em 1982, escreveu *La pensée, l’emotion*, para apresentar a exposição de fotografias de Duane Michals. Nesse texto faz relações entre a pintura e a fotografia, mostrando a possibilidade da livre produção de imagens, numa perspectiva da constituição de um sujeito livre. Há ainda os estudos sobre Paul Klee (1879–1940) e Kandinsky (1866–1944).

Foucault não trata da arte como uma disciplina ou categoria, e do mesmo modo a estética. O fato de ele ter se interessado por obras na literatura e pintura, por autores, pintores, ter feito estudos sobre o impressionismo, sobre fotografia, desde os anos 60, não configura uma discussão sobre estética, enquanto disciplina filosófica. Ele chama a atenção para a imagem e convida para que se olhe a obra.

A materialidade da pintura de Manet, a pintura-objeto, tratada na conferência de Tunis, as obras de Rebeyrolle, podem ser exemplos dos seus diferentes estudos sobre a pintura, ou ainda a proposta de um pensar com imagens, mas não o desenvolvimento de uma teoria estética, ou disciplina estética.

### 1.5 FOUCAULT E SUAS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE MANET A PARTIR DE ALGUNS DE SEUS MANUSCRITOS

Foucault estudou muitos autores da história da arte, leu e registrou inúmeras referências de autores que escrevem sobre arte e, em especial, a arte da Modernidade

e Manet. Foi o que se pôde constatar no contato com os seus manuscritos<sup>108</sup>. Foucault estudou a temática da “arte” muito mais do que registrado nos seus ditos e escritos publicados. As indicações sobre as pesquisas e as suas referências sobre a arte e, em especial, sobre Manet são encontradas em alguns textos dos *Dit et écrites*, mas muito raramente nos seus cursos.

Leitor de Baudelaire e Flaubert, e tantos outros modernos, em muito se dedicou na pintura à análise das obras de Manet. Era o artista que ele admirava. Ao comentar a exposição *Bonjour Monsieur Manet*, no Centre Georges Pompidou (1983)<sup>109</sup>, disse:

[...] salta aos olhos: há um antiplatonismo da arte moderna que foi o grande escândalo de Manet e que, a meu ver, sem ser a caracterização de toda arte possível atualmente, foi uma tendência profunda que vocês encontram de Manet a Francis Bacon, de Baudelaire a Samuel Beckett ou Burroughs.<sup>110</sup>

Em uma das fichas de leitura de Foucault, lida em seus manuscritos<sup>111</sup>, alguns inéditos, arquivados, ele cita Duranty<sup>112</sup> e percebe-se a sua preocupação com aquele momento, relativos aos primeiros movimentos do que veio a se chamar de arte moderna.

Na coloração, eles fizeram uma descoberta real, cuja origem não pode ser encontrada em nenhum outro lugar, nem entre os holandeses, nem nos tons claros do afresco, nem nos tons leves do século XVIII. Eles não apenas se preocuparam com esse jogo fino e suave de cores, que resulta da observação dos valores mais delicados nos tons ou que se opõem ou penetram um no outro. A descoberta daqueles aqui consiste em reconhecer corretamente que a grande luz descolora os tons, que o sol refletido pelos objetos tende, por uma questão de clareza, devolvê-los à esta unidade luminosa que funde seus sete raios prismáticos em um único brilho incolor, que é a luz.<sup>113</sup>

<sup>108</sup> A experiência de acesso aos seus documentos manuscritos, na *Bibliothèque Nationale de France*, foi uma especial e rica experiência vivida quase ao final da pesquisa para esta tese.

<sup>109</sup> Em nota de rodapé (FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 165), o editor comenta que essa exposição “apresentava, de maneira às vezes provocadora, visões e variações em torno das obras de Manet por artistas contemporâneos”.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.165.

<sup>111</sup> Ficha acessada nos arquivos MF, conforme será descrito nos próximos parágrafos.

<sup>112</sup> Louis-Edmond Duranty (1833–1880) foi jornalista, romancista e crítico de arte. Editou uma revista chamada *Le Réalisme* e colaborou com muitos jornais da época (*Figaro*, *Progrès de Lyon*, *Paris-Journal & à La Vie parisienne*).

<sup>113</sup> « Dans la coloration, ils ont fait une véritable découverte, dont l'origine ne peut se retrouver ailleurs, ni chez les Hollandais, ni dans les tons clairs de la fresque, ni dans les tonalités légères du dix-huitième siècle. Ils ne se sont pas seulement préoccupés de ce jeu fin et souple des colorations qui résulte de l'observation des valeurs les plus délicates dans les tons ou qui s'opposent ou qui se pénètrent l'un l'autre. La découverte de ceux d'ici (ceux-ci ?) consiste proprement à avoir reconnu que la grande

A citação acima, assim como outras, faz parte das inúmeras páginas de registros das leituras, das consultas, dos estudos sobre muitos autores da história da arte, dentre outros. Os documentos que lá estão compõem um arquivo nominado *Fonds Michel Foucault 117 boîtes — Documents en français — Bibliothèque Nationale de France — Département des Manuscrits*, de aproximadamente 37 mil folhas, em 117 caixas, catalogados como “Tesouro Nacional”. São manuscritos das obras, de cursos, dos artigos e das conferências. Esse acervo está associado ao *Fonds Michel Foucault*, que está no IMEC (*Institut mémoires de l'édition contemporaine*), situado em Caen. Os arquivos nesse último são constituídos por papéis, gravações audiovisuais e obras impressas.

Os manuscritos estão acondicionados em caixas numeradas de acordo com o inventário<sup>114</sup>, disponível na página da *Bibliothèque Nationale de France*<sup>115</sup>. Alguns manuscritos são datados, indicando que desde 1967 Foucault já fazia consistentes estudos sobre Manet e sua obra. O primeiro arquivo acessado foi a *Boite n. LIII La Peinture — Manuscrits e notas autographes. Manet, Warhol, Picasso, Magritte, le Quattrocento, le Cubisme, la peinture photogénique*. Essa caixa contém oito arquivos (capítulos).

Dentro das caixas estão as pastas, conforme as temáticas identificadas no inventário e no título da caixa. Como só é possível acessar uma pasta de cada vez, a pasta *4 Manet (4 e 4a)* foi a escolhida para uma observação inicial. Só nessa pasta estão aproximadamente 140 folhas, sendo que algumas destas têm frente e verso utilizados. Chama a atenção o manuscrito intitulado *Autor Manet*. Além das anotações e comentários sobre algumas pinturas e fragmentos de notas inéditas, há várias passagens corrigidas e/ou riscadas por ele, como se fosse um tema superado, já lido, ou ainda em processo de revisões constantes.

Nessa primeira pasta foi possível identificar o que mais chamou a atenção de Foucault sobre a temática ali estudada na pasta 5. “*Manet*” trata do *Le noir et la surface* datado de 1967. É um conjunto de manuscritos não publicados, que se divide em

---

*lumière décolore les tons, que le soleil reflété par les objets tend, à force de clarté, à les ramener à cette unité lumineuse qui fond ses sept rayons prismatiques en un seul éclat incolore, qui est la lumière* ». In: DURANTY, L.-E. *La nouvelle peinture: à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*. Paris: Éditions Du Boucher, 2002. p. 16.

<sup>114</sup> Acesso ao inventário: NAF 28730, Boîte 53 - *Manuscrits et notes sur la Peinture*. Disponível em: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc98634s/cd0e79>. Acesso em: 30 maio 2019.

<sup>115</sup> *Manuscrits et notes sur la Peinture*. Disponível em: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc98634s/cd0e79>. Acesso em: 30 maio 2019.

vários capítulos: Manet; Telas, Autor de Manet; *Le Bar des Folies-Begères*; Variações sobre o tema de *la fenêtre*; Variações sobre o tema de *la fenêtre* (+veduta); Veduta, Manet; Autor de Manet (versão 2); Análises dos quadros: DH (*déjeuner sur l'herbe*), *Balcon*, *La Couleur "noire" chez Manet*; Diversos.

A segunda acessada foi a pasta 9, “*Notas sobre pintura, Manet, Couture, Courbet...*”. Nela foram encontradas notas de leitura reunidas em pastas, em um envelope. Essas notas também têm inúmeras notas de referências e contêm listas bibliográficas. Tratam dos seguintes temas: Sobre a imitação e a literatura; O impressionismo; Manet, quadros; Courbet; Couture; Gramática das artes do desenho (1886); Manet-generalidades; Cores; Pintores; Pinturas (técnicas); Pintura.

De todas as observações feitas nos manuscritos acessados, a mais relevante foi a identificação da bibliografia consultada por Foucault sobre arte, sobre os impressionistas, especialmente sobre Manet, e os estudos sobre cor. Identificação esta que, mais do que um relato de experiência com os manuscritos, veio nos revelar de modo concreto suas leituras e pesquisas ao redor da arte na figura de Manet e da sua obra.

Importante deixar claro que a intenção não era tratar dos conteúdos dos manuscritos, de modo a reconstruir, parcialmente ou no todo, os estudos que Foucault fez sobre arte. A ideia inicial, portanto, foi tentar identificar algumas referências bibliográficas e fontes de pesquisa de Foucault. Em várias pastas encontram-se as notas de leitura, citações, anotações de autores e listas de bibliografia referenciadas, onde se perceberam seus maiores interesses. Este recorte da bibliografia é uma amostra.

Dentre os títulos levantados, apresentam-se os que foram encontrados, tanto nas listas de bibliografias como nas notas, e algumas fichas de leitura encontradas nas pastas pesquisadas (Quadro 1).

**Quadro 1** - Bibliografia sobre arte consultada por Foucault — um recorte

BLANC, A. C. *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture*. Paris: Éditeur J. Renouard, 1867.

BAZIN, G. *Histoire de la peinture classique*. Paris: Hyperion, 1950.

DURANTY, L. *La nouvelle peinture: à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel (1876, Paris, E. Dentu)*, Paris: Éditions du Boucher, 2002.



DURET, T. <i>Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre</i> . Paris: Bernheim - Jeune, Éditeurs D'Art, 1926.
DURET, T. <i>Les peintres impressionnistes</i> . Claude Monet; Sisley; C. Pissarro Renoir; Berthe Morisot, avec un dessin de Renoir. Paris: Librairie Parisienne, 1878.
DURET, T. <i>Manet and the French impressionists: Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin</i> . Trad. J. E. Crawford Fitch. London: London G. Richards, 1910.
DURET, T. <i>Courbet</i> . Paris: Bernheim - Jeune, Éditeurs D'Art, 1918.
MAUCLAIR, C. <i>La femme dans l'oeuvre de Manet</i> .
MOREAU-VAUTHIER, C. H. <i>La peinture: les divers procédés</i> . Paris: Librairie Hachette, 1913.
MULLER, J.- É. <i>La peinture modern de Manet a Mondrian</i> . Paris: Fernand Hazan, 1960.
PLATTE, H. <i>La pintura impresionista. La magia del color</i> . Alemania: Ediciones Daimon, 1963.
QUA-TREMERE DE QUINCY, A. C. <i>Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts</i> . Paris: G. de Didot, 1823.
TAILLANDER, Y. <i>Les maîtres de la peinture moderne - Colletion</i> , 1963.
THIBAU, T. E. <i>La géométrie des émotions: les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950</i> . Bruxelles: Éditions Mardaga, 2010.

Com este levantamento, ainda que inicial, tentou-se mostrar algumas das referências bibliográficas sobre Manet utilizadas por Foucault e não explicitadas nos seus textos e nem nas suas aulas. Importante salientar que tais referências são apenas um recorte dos inúmeros registros manuscritos, mas de certo modo dão importantes pistas para possíveis estudos de aprofundamento sobre as pesquisas de Foucault sobre a arte da Modernidade, a arte da pintura, a arte como via Foucault.

## CAPÍTULO 2: DIAGNÓSTICO DO PRESENTE-ATITUDE E *TRANS- HISTORICIDADE*

*É preciso opor a coragem da arte, na sua verdade bárbara, ao conformismo da cultura. A arte moderna é o cinismo da cultura, o cinismo da cultura que se revolta contra si mesma. E é sobretudo na arte, mesmo que não só nela, que se concentram, no mundo moderno, no nosso mundo, as formas mais intensas daquela vontade de dizer a verdade que não tem medo de ferir os seus interlocutores.<sup>116</sup>*



**Figura 2** - WARBURG, Aby. [1924]. Atlas Mnemosyne<sup>117</sup>

<sup>116</sup> FOUCAULT, M. *L'arte di vivere senza verità perché oggi ha vinto il cinismo*, 2009.

<sup>117</sup> TARTÁS RUIZ, C.; GURIDI GARCIA, R. Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n. 21, p. 226-235, 2013. Disponível em: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1536>. Acesso em: 19 set. 2019.

O Atlas de imagens *Mnemosyne* abre esse capítulo e tem como objetivo dar a ver uma redistribuição operada por Warburg (1866–1929)<sup>118</sup> no domínio da história da arte, o que tem uma relação, ainda que não direta, com as análises arqueogenealógicas do saber pictural na obra de Foucault, especialmente no tocante às assinalações de fraturas, modificações, atualizações ocorridas na passagem para a Modernidade na história da arte.

As pesquisas de Foucault sobre a historicidade dos modos de ser dos discursos de verdade, sobre a história de produção dos discursos verdadeiros e suas relações com a ética, a estética e a política estão marcadamente explicitadas nos cursos dos anos 80. Entretanto, é no curso de 1983, *O governo de si e dos outros*, e no de 1984, *A coragem da verdade*, que ele adentra na discussão do que chamou de ontologia dos discursos de verdade, como, por exemplo, o discurso da *parresía*, aquele situado no sujeito e nos efeitos produzidos no seu interlocutor. Uma ontologia dos discursos verdadeiros que pensa o presente e a atualidade como termos que estão relacionados, mas que não devem ser confundidos.

Portanto, o objetivo de “Diagnosticar o presente-atitude e trans-historicidade” é fazer um percurso, ainda que sem aprofundamento, sobre as condições do “ver” e “falar” na história do pensamento. Tais condições podem dar a ver os comportamentos históricos, como por exemplo, no fio da arte seguido por Foucault, a visibilidade das rupturas inauguradas por Manet. Para tanto, no primeiro ponto, chamado de “A nossa atualidade e o campo das experiências”, trataremos da noção de atualidade enquanto reativação constante de uma atitude, uma atitude crítica para entender a via ontológica, mas também estética, problematizando vulnerabilidades a partir das atitudes-limite. Também será tratada a noção de trans-historicidade, fundamental para a compreensão, por exemplo, da atitude cínica, estudada por Foucault e ponto-chave da análise da *parresía cínica* enquanto “atitude” na modernidade. Do ponto de vista metodológico, observa-se que a “atitude” pode ser vista como um certo perfil no

---

<sup>118</sup> Abraham Moritz “Aby” (1866–1929) nasceu em Hamburgo e estudou História da Arte em vários centros de estudo importantes da época (Bonn, Estrasburgo, Florença), escrevendo uma tese de doutoramento sobre Botticelli. Adoecido, passou um longo período na Suíça, e só depois começou o seu projeto do Atlas *Mnemosyne*, obra esta que ficou incompleta devido a sua morte precoce e súbita. O atlas de Imagens *Mnemosyne* foi reconstruído, comentado e atualizados por 13 artistas contemporâneos numa exposição comemorativa do aniversário de Warburg (150 anos) no Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe. Atualmente, existe um grupo de pesquisa, formado por pesquisadores e artistas, o “Grupo de pesquisa *Mnemosyne*”, que se reúne no Salão de Hamburgo. Cf. O Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg-pensando com imagens. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20867100.html>. Acesso em: 8 fev. 2019.

campo da *epistémés*, mas também pode ser observada no campo das artes. No terceiro ponto, “Deslocamentos específicos — as palavras e as coisas”, será abordado como se deram os deslocamentos até a Modernidade pelo olhar de *As palavras e as coisas* (1966), onde Foucault expõe diferentes possibilidades de conhecer, tais como no jogo das semelhanças, das assinalações. Para mostrar a noção de experiência como “atitude”, no quarto ponto deste capítulo será indicado que a noção de “assinalações” tratada por Foucault no texto citado acima permite mostrar as assinalações da “atitude” moderna de Manet, as quais rompem com a representação clássica. Da mesma forma, no quinto item serão abordadas as “assinalações” na obra de Manet, pois nela a “atitude” assinala a possibilidade de um modo novo de ver a *parresía* grega, através de uma refazer das imagens, numa espécie de arqueologia do saber visual, conforme Hubermam. Finalmente, o último ponto deste capítulo apresenta a noção de cinismo como atitude trans-histórica, para mostrar que, na perspectiva de um jogo *parresiástico* cínico, o que é colocado em jogo na relação do espectador com a obra é a verdade que, no limite das práticas efetivas aceitas por todos, é escandalosa.

## 2.1 A NOSSA ATUALIDADE E O CAMPO DAS EXPERIÊNCIAS

Foucault pergunta sobre a nossa atualidade: “O que é que é a nossa atualidade? Qual é o campo atual de experiências possíveis? Não se trata, portanto, de uma analítica da verdade, mas sim do que poderíamos chamar de uma ontologia do presente, uma ontologia de nós mesmos [...]”?<sup>119</sup> As respostas a essas questões devem levar em conta a noção do atual, um atual que se configura no que é possível, no que desatualiza o presente, e ao mesmo tempo faz a crítica do presente, interrogando-a sobre própria atualidade, em uma atitude-limite. A atualidade exige a “reativação permanente de uma atitude, isto é, de um *êthos* filosófico que poderíamos caracterizar como crítica permanente do nosso ser histórico”<sup>120</sup>. Definir a atualidade por essa via ontológica e, talvez também estética, é problematizar a nossa vulnerabilidade na perspectiva de atitude-limite. Foucault afirma que realizar o trabalho no limite de nós mesmos, por um lado, deve abrir um campo de investigações históricas, e por outro, colocar à prova da atualidade a realidade “para selecionar os

<sup>119</sup> FOUCAULT, M. Qu'est que le Lumières ? *In: Dits et écrits, II*, p. 1506.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 1390.

pontos onde a mudança é possível e desejável, a fim de determinar a forma precisa para esta mudança”<sup>121</sup>. Destaca-se aqui a preocupação dessa pesquisa com o ponto de mudança possibilitado pela arte moderna para pensar o cuidado de si, a verdade do artista, da obra, e do espectador na experiência da arte de Manet, na Modernidade enquanto atitude-limite, uma ontologia do sujeito na experiência ético-estética, que se configura como estética da existência.

Diagnosticar o presente é dizer em que ele é diferente, dizer tudo que não é o presente para dizer do passado. A ontologia histórica da atualidade abre o pensamento para ver o que poderia ser diferente. Em *Nietzsche, a genealogia, a história*, Foucault começa apontando a genealogia como cinzenta: “ela é meticulosa e pacientemente documentária. Trabalha com pergaminhos embaralhados, arranhados, muitas vezes reescritos”<sup>122</sup>. Pergaminhos embaralhados das experiências do artista em suas obras, embaralhados em jogos de assinalações, deslocamentos, experiências de gestos e atitudes, tais como será tratada a atitude de Baudelaire e Manet.

Em “A vida como obra de arte”, Deleuze afirma que Foucault não é um historiador, mas a história faz parte do seu método, a história “não diz o que somos, mas aquilo de que estamos em vias de diferir; não estabelece nossa identidade, mas a dissipa em proveito do outro que somos”<sup>123</sup>. Foucault renovou a imagem do pensamento, imagem essa que tem diferentes níveis. “Pensar é, primeiramente, ver e falar, mas com a condição de que o olho não permaneça nas coisas e se eleve até as “visibilidades”, [...] se eleve até os enunciados”<sup>124</sup> em diferentes patamares o pensamento como invenção de possibilidades de vida, de existência como obra de arte.

Foucault não aborda “ver” e “falar” como variáveis de comportamentos ou de mentalidades, mas como condições. Há uma pesquisa das condições da formação histórica, mas quais são essas condições da formação histórica? O que se “diz” e o que se “vê” em uma época? Cada época se definiria pelo momento — isso irá mudar à medida que

<sup>121</sup> Cf. FOUCAULT, M. Qu'est-ce que les Lumières ? « What is enlightenment? In: RABINOW, P. (éd.). *The Foucault reader*. New York: Pantheon Books, 1984. p. 32-50. In: *Dits et écrits, II*, p. 1393.

<sup>122</sup> FOUCAULT, M. Nietzsche, la généalogie, l'histoire. Hommage à Jean Hyppolite, Paris: PUF, 1971. p. 145-172. In: *Dits et écrits, I*, p. 1004.

<sup>123</sup> DELEUZE, G. *Conversações (1972-1990)*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 118-119.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 119.

avancarmos —, mas empregamos palavras muito inexatas por enquanto<sup>125</sup>.

As condições do “ver” e “falar” podem ampliar às visibilidades para ir além da história dos comportamentos e das mentalidades, para se elevar às condições dos comportamentos históricos e das mentalidades históricas. As condições de “ver” e “falar” na arte são as que se perguntam o que se canta, o que se pinta, o que se encena, o que se dança, em cada época, e isso muda quando se atualiza aquilo que na história da arte estaria em vias de ser diferente. A pintura de Manet dava a ver rupturas com a tradição clássica inaugurando o espaço no qual iria se desenvolver a arte contemporânea. Os estudos de Foucault foram por essa via. Ele não foi estudar Manet e tantos outros artistas e obras para interpretá-los, mas para mostrar as visualidades, renovando a imagem do pensamento sobre a arte. Fez isso, por exemplo, identificando os jogos de luz, os visíveis e os invisíveis de um quadro, fez isso para mostrar as relações entre o discurso e a plasticidade da pintura.

Ora, o que parece claro é a preocupação de Foucault em observar as condições do “ver” e “falar” na arte mostrando as descontinuidades da história da arte, na pintura, na literatura, bem como em outras artes. Na modernidade de Manet, Foucault mostra o que se materializa na “atitude” de pintar o corpo nu, o nu da morte do suicida, pinceladas que convocam o espectador para iluminar esses corpos que excedem. De certo modo, esta pesquisa se propõe a mostrar algumas rupturas no discurso da verdade de história da arte (porém, Foucault não faz história da arte), “pintadas” nas análises foucaultianas. Essas análises identificam descontinuidades ocorridas no “discurso pictórico” da Modernidade pelas pinceladas de Manet.

## 2.2 A POSSIBILIDADE DA TRANS-HISTORICIDADE DA ATITUDE

Toda experiência tem um jogo de verdades, relações de poder, e formas de relação consigo e com os outros. Foucault escreve que nos domínios das experiências da loucura, da delinquência e da sexualidade, por exemplo, privilegiou aspectos particulares dessas experiências, seja a constituição de uma objetividade, seja a elaboração de uma ética do governo de si, mas ao mesmo tempo mostrando as

---

<sup>125</sup> DELEUZE, G. *Foucault e as formações históricas*. Tradução Cláudio Medeiros e Mario A. Marino. São Paulo: N.-1 edições e Editora Filosófica Politeia, 2017. p. 13.

relações de uns e outros num campo de experiências, no jogo das verdades, das relações de poder, e das formas de relações consigo e com os outros.

[...] E se cada um desses exemplos favorece, de certa maneira, um desses três aspectos — uma vez que a experiência da loucura foi organizada recentemente principalmente como um campo do conhecimento, a do crime como um campo de intervenção política, enquanto o da sexualidade era definido como um lugar ético — eu queria mostrar cada vez como os dois elementos estavam presentes, quais papéis eles desempenhavam e como cada um era afetado pelas transformações dos outros.<sup>126</sup>

Com essa forma de ver a experiência, como modo de pensar, observa-se a exigência de um trabalho do pensamento sobre si mesmo, sobre as técnicas do cuidado de si, uma ascese e evolução do *ethos*, exigência esta já percebida na cultura grega e nos primeiros séculos da cultura romana. Mas, paradoxalmente, essa experiência vai se separando do trabalho ascético sobre si do sujeito do conhecimento. Tal separação se expressará, de modo singular, no que Foucault chamou de “momento cartesiano”.

Ora, ainda que tal separação tenha ocorrido, é possível pensar uma forma da experiência no jogo das verdades, na problemática da filosofia como *ethos*, como modo de vida, qual seja a experiência como atitude, no que Revel chamou de a faceta da ética das atitudes, e nessa encontramos a possibilidade da *trans-historicidade* da atitude.

Revel sintetiza a postura de pesquisa de Foucault com relação à história em três facetas. A faceta da arqueologia das *epistemés*, a da genealogia do presente, e, por fim, a faceta de uma ética das atitudes. Detalhando cada uma dessas facetas, escreve:

Então, aqui estamos nós com três facetas da relação foucaultiana com a história. Uma arqueologia de epistemés, isto é, uma história de sistemas de pensamento no sentido estrito (onde a diferença é do passado ao passado); uma genealogia do presente, isto é, uma história da maneira pela qual nós mesmos representamos o mundo (onde a diferença varia entre o nosso presente e o que precedeu, com base no que ele se afasta agora, afirmando a coerência de sua especificação histórica); e, por último, o famoso desprendimento em relação à história, que permite uma ética de atitudes, ou seja, a experimentação voluntária de linhas de conduta e modos de vida susceptíveis de introduzir diferença mais entre vários passados, ou

---

<sup>126</sup> FOUCAULT, M. Polémique, politique et problématisation. (Entretien avec P. Rabinow, mai 1984) In: *Dits et écrits, II*, p. 1415.

entre o passado e o presente, mas entre o que é (nosso presente) e o que ainda não é (o futuro).<sup>127</sup>

Trata-se de uma história do pensamento, que pensa tanto os conhecimentos, como as práticas, e também os modos de fazer, os modos de experimentar, que intervêm na constituição dos sujeitos e dos objetos. Por conseguinte, toda a experiência é um modo de pensar e pode ser analisada do ponto de vista da história do pensamento. Ela é sua condição de irreducibilidade, o que corrobora com o princípio de singularidade da história do pensamento e, sobretudo, a condição de ser uma história como atitude crítica, como diagnóstico.

Essa perspectiva, compreender a história de pensamento enquanto experiência, como “atitude”, exige ir além da periodização tradicional que em geral organiza a história. A atitude em relação à percepção do tempo é habitualmente relacionada à Modernidade, ou seja, a uma consciência da descontinuidade do tempo na erupção do novo e na experiência da fugacidade dos acontecimentos, mas também, do transitório, do contingente. Diante dessa noção de tempo, Foucault procurou circunscrever o presente.

Mais precisamente, do ponto de vista metodológico, da mesma forma que na arqueologia das *epistémés*, ou da genealogia do presente, a “atitude” é um certo “perfil” a ser observado e levado em conta, também no campo da arte, nas experiências artísticas, onde podem ser observadas as mudanças na materialidade da obra, por exemplo, contribuindo para as descontinuidades na história da arte.

Antes de se trabalhar as experiências como “atitude”, cabe destacar experiências singulares e deslocamentos específicos, como, por exemplo, os que foram descritos por Foucault em *As palavras e as coisas*, onde ele apresenta a passagem das *epistémés* da Renascença para as da Idade Clássica. Nesta passagem, tomando por base o texto *Regulae ad directionem ingenii*, texto este inacabado, mas publicado em 1701, na *Opuscula posthuma physica et mathematica*, Foucault mostra que uma das evidências da nova *epistémé* é o pensamento deixar de se mover pela semelhança, e o estabelecimento da ordem da razão.

---

<sup>127</sup> REVEL, J. Promenades, petits excursions et régimes d'historicité. » In: LORENZINI, D.; REVEL, A.; SFORZINI, A. *Michel Foucault. éthique et vérité* (1980-1984). Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2005. p. 173.



## 2.3 DESLOCAMENTOS ESPECÍFICOS — AS PALAVRAS E AS COISAS

Na Renascença, a semelhança organizou o jogo dos símbolos, constituindo os saberes sobre as coisas visíveis e invisíveis. A ordem pela semelhança era rica e se estabelecia de diferentes formas, sendo as principais a *convenientia*, a *aemulatio*, a analogia e o jogo da simpatia.

Ordenar pela *convenientia* era estabelecer semelhança pela vizinhança dos lugares, proximidade do local, ou seja, dizia respeito ao espaço onde se articulavam as coisas comunicando movimento e influências. “Na vasta sintaxe do mundo, os diferentes seres se ajustam uns aos outros; a planta comunica com o animal, a terra com o mar, o homem com tudo o que o cerca”<sup>128</sup>. O mundo naquele momento era visto como uma cadeia de relações consigo mesmo, pois, era como se as coisas se tocassem nas extremidades, avizinhassem-se pelo semelhante, assimilando-se no espaço.

Perceber o mundo pela semelhança do *aemulatio* era ordenar as coisas dispersas do mundo por certa dobra do ser, que ao mesmo tempo fazia com que estas coisas se refletissem e se defrontassem, permitindo estabelecer uma correspondência entre elas. Foucault escreve com base em Aldrovandi e Paracelso:

De longe, o rosto é o êmulo do céu e, assim como o intelecto do homem reflete, imperfeitamente, a sabedoria de Deus, assim os dois olhos, com sua claridade limitada, refletem a grande iluminação que, no céu, expandem o sol e a lua; a boca é Vênus, pois que por ela passam os beijos e as palavras de amor; o nariz dá a minúscula imagem do cetro de Júpiter e do caduceu de Mercúrio. Por esta relação de emulação, as coisas podem se imitar de uma extremidade à outra do universo sem encadeamento nem proximidade: por sua reduplicação em espelho, o mundo abole a distância que lhe é própria; triunfa assim sobre o lugar que é dado a cada coisa.<sup>129</sup>

Ordenar por emulação era perceber elos entre as coisas, a partir de certa igualdade e rivalidade entre elas, ou seja, ver dois lados que se refletem e permanecem distantes um do outro, formando círculos concêntricos.

Na semelhança ou similitude por analogia, a ordem era estabelecida através de um ponto privilegiado de irradiação: o homem. Esse ponto era ao mesmo tempo envolvido no mundo e, inversamente, transmitia a semelhança que recebia do mundo:

<sup>128</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*, p. 34.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

“tanto essa reversibilidade como esta polivalência conferem à analogia um campo universal de aplicação. Por ela, todas as figuras do mundo podem se aproximar”.<sup>130</sup>

A quarta forma de similitude era a simpatia, que tornava as coisas idênticas umas às outras e fazia desaparecer a individualidade de cada uma, transformando-as na direção do idêntico. A identidade das coisas, o fato de que possam assemelhar-se a outras e aproximar-se delas, sem, contudo, dissiparem-se, preservando sua singularidade, é o contrabalançar constante da simpatia e da antipatia que o garante<sup>131</sup>. Pela simpatia, as coisas se transformavam assimilando-se e alterando-se, e não fosse sua figura gêmea, a antipatia que impedia a assimilação, tudo se tornaria homogêneo.

Foucault assinala, ainda, que naquela época o conhecer pelo jogo das semelhanças da *convenientia*, *aemulatio*, analogia e simpatia dependiam de assinalações. Havia necessidade de marcar as similitudes, para tornar visíveis as similitudes invisíveis. “Não há semelhança sem assinalações. O mundo do similar só pode ser um mundo marcado. [...] O saber das similitudes funda-se na sùmula de suas assinalações e na sua decifração”<sup>132</sup>.

As palavras, por exemplo, eram grafismos que indicavam o espaço das semelhanças. Então era preciso saber sobre os signos que formam a linguagem e remetem ao que assinalam. Eles eram outro tipo de similitude, mas da mesma natureza; eram “ao mesmo tempo aquilo que há de mais visível, mas que se deve, entretanto, buscar descobrir por ser o mais escondido”.

O saber por semelhança no século XVI ficou limitado a conhecer sempre a mesma coisa, num infinito acúmulo de confirmações. Assim sendo, o microcosmo e macrocosmo foram categorias de pensamento necessárias e que davam garantia aos jogos das semelhanças. Como uma configuração geral da natureza, garantia os limites reais das coisas. Outro conteúdo necessário e inerente ao saber do séc. XVI era a magia e a erudição, pois as adivinhações faziam parte do conhecimento. Naquele momento o mundo era coberto de signos, os quais precisavam ser decifrados para revelar semelhanças e afinidades; os signos eram formas de similitudes.

---

<sup>130</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*, p. 37.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 42-43.

“Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas”<sup>133</sup>.

No século XVI havia um jogo de signos e dos semelhantes que se entrecruzam ao infinito “formando, para quem sabe ler, como que um grande livro”<sup>134</sup>. A erudição como herança da antiguidade, salva pela tradição, era a marca visível depositada nos livros para serem interpretados; na forma de espelho e emulação estavam ajustadas às coisas.

Em *As assinalações*<sup>135</sup>, Foucault deixa claro que é preciso decifrar os “sinais”.

O sistema das assinalações inverte a relação do visível com o invisível. A semelhança era a forma invisível daquilo que, no fundo do mundo, tornava as coisas visíveis; mas para que essa forma, por sua vez, venha até a luz, é necessária uma figura visível que tire de sua profunda invisibilidade.<sup>136</sup>

Foucault pergunta quais assinalações trazem a própria proporção para que sejam reconhecidas. “Como se poderia saber que as pregas da mão ou as rugas da fronte desenham no corpo dos homens o que são as inclinações, os acidentes ou os reverses no grande tecido da vida?”<sup>137</sup>.

#### 2.4 A EXPERIÊNCIA COMO ATITUDE NAS ASSINALAÇÕES: DE AS PALAVRAS E AS COISAS À PINTURA DE MANET

Toda semelhança tem uma assinalação, sendo uma forma intermediária da própria semelhança, ou seja, as assinalações e o que elas designam são da mesma natureza.

Em *Atlas de imagens Mnémósine*<sup>138</sup>, o pesquisador alemão, professor de história da arte Aby Warburg<sup>139</sup> tentou entender o que as imagens passam,

<sup>133</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*, p. 48.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>135</sup> Capítulo II. *A prosa do mundo*. In: *Ibid.*, p. 42.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>138</sup> Referência à *Mnémósine*, a deusa da memória, filha de Uranus. Simbolicamente, é a divindade que preside o mundo oculto.

<sup>139</sup> Warburg (1866–1929) estudou as obras do historiador da arte suíço Jacob C. Burckhardt (1818–1987), entre elas *A cultura do Renascimento na Itália* (1860). Nessa obra, uma pesquisa sistemática sobre a civilização do Renascimento, deixou expresso o desejo de aprofundar os estudos dedicando-se à arte no Renascimento. Na ocasião das suas aulas na Universidade da Basileia, por sua proposição foi criada a cátedra de História da Arte em 1874. Sobre a importância do gosto estético escreveu *O Cicerone: um guia para a fruição das obras de arte na Itália*. SCHLINK, W. Jacob Burckhardt et le ‘rôle’ de l’historien de l’art. In: ROSENBERG, P. (org.). *Relire Burckhardt*. Paris: Musée du Louvre et

independentemente das análises do intelecto, e identificou o que chamou de *pathosformel*, uma “fórmula de *pathos*”, ou seja, imagens, expressões imagéticas, gestos expressivos que em qualquer época podem ser reconhecidos e que muitas vezes reaparecem transmutados em seu oposto. Essa noção muito se equipara à noção das assinalações, pois na ordem das imagens é possível estabelecer novos modos de estabelecer relações, redistribuindo imagens, expressões, gestos, no caso da história da arte.

As pranchas de Mnemosyne, vistas como imagens, carregam a impureza que a modernidade recalcava, nas produções acadêmicas em suas buscas por categorizar em grupos e historicizar linearmente, nas vanguardas modernas que ansiavam especificar em um conceito norteador suas práticas, nas linguagens artísticas e midiáticas que procuravam incessantemente por sua essência.<sup>140</sup>

Trabalhar a ordem das imagens, redistribuir as figuras, para criar novas configurações, entrever a ação do tempo e fazer assinalações são características do Atlas da história da arte, ou, explicitando de outro modo, de uma nova redistribuição da história da arte, mas também da perspectiva arqueológica aberta no domínio da história das ciências. Nesse sentido, Didi-Huberman afirma: “As perspectivas arqueológicas’ abertas desde esse tempo por Michel Foucault no domínio da história das ciências não deixam de ter relação, parece-me, com essa redistribuição operada por Warburg no domínio da história da arte”<sup>141</sup>. Para Warburg, as assinalações são colocadas em jogo, em movimento, nos deslocamentos que superam ponto a ponto, aqueles que fazem os saltos, pois aparecem nas diferenças, nas repetições de experiências em gestos e atitudes.

---

École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997. Warburg, por sua vez, influenciou Erwin Panofsky (1892–1968), também historiador da arte, que lecionou na Universidade de Hamburgo, mas foi para os EUA como professor convidado do Instituto para Estudos Avançados da Universidade de Princeton (1935–1962). Seus estudos são marcados pela temática da “iconografia”. Publicou inúmeras obras, muitas delas lidas por Foucault. Warburg também exerceu influência em Carlo Ginzburg (1939–), professor italiano que trabalhou na Universidade de Pisa, onde ocupou a cadeira de “História cultural europeia”. Fez seus estudos em Pisa e no *Instituto Warburg* em Londres. Atualmente, Ginzburg dá aulas na Universidade da Califórnia e se divide entre os EUA e a Bolonha. Dentre as suas obras, destacam-se *O queijo e os vermes* (1976) e *História noturna* (1986). Conhecido por liderar um grupo de pesquisadores sobre a micro-história, foi lido por Foucault.

<sup>140</sup> MACIEL, J. C. de S. Atlas Mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes. *Revista Ícone*, v. 17, n. 2, p. 196, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/index>. Acesso em: 10 ago. 2019.

<sup>141</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, G. Atlas do impossível - Warburg, Borges, Deleuze, Foucault. In: ARTIÈRES, P. et al. (dir.). *Michel Foucault*. Tradução Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. p. 237.

O *Atlas Mnemosyne*, concebido em 1905, com o início de elaboração em 1924, é composto por 63 pranchas de 170 por 140 cm. Foi elaborado em painéis forrados de tecido preto, onde o artista e historiador fixou um grande número de reproduções de imagens e várias técnicas e épocas, mostrando que as imagens podem ser pensadas sem tradução linguística, o que rompe com a forma tradicional de trabalhar a História da Arte. Ele selecionava e manipulava recortes, fazia ampliações de imagens, fazia colagens, e as fotografava. Com essas fotos, foram produzidas diferentes pranchas para o Atlas, sendo que elas podem ser colocadas de diferentes modos, estabelecer diferentes relações, dentre outras possibilidades, constituindo uma máquina de ativação de ideias e relações.

O Atlas propõe uma cartografia aberta, governada por seus próprios critérios, de limites semânticos difusos (geralmente limitados a obsessões pessoais), sempre abertos, a extensões sucessivas de campo ou conteúdo.<sup>142</sup> [...] São imagens da iconografia grega e da Modernidade, tais como de Rafael e Manet, que foram colocadas lado a lado mostrando que é possível fazer associações imagéticas que não dependem de um “abecedário” que explique as associações, pois há na imagem outra porta de entrada de compreensão. Essa obra foi “o aparelho concreto de um pensamento [...] “Sicontinua-coraggio!-ricominciamo la lettura!”<sup>143</sup>

São palavras de Huberman, numa menção a Benjamin, sobre a legibilidade, ou seja, a necessidade de releitura do mundo. É um atlas do pensamento que embaralha, refaz a ordem das imagens.

Assim, reafirmamos que as perspectivas “arqueológicas” abertas desde esse tempo por Michel Foucault no domínio da história dos saberes não deixam de ter relação com essa redistribuição operada por Aby Warburg no domínio da história da arte<sup>144</sup>. Huberman situa as imagens estrategicamente trazidas da história da arte para dentro das obras de Foucault em suas análises arqueológicas como uma “arqueologia de saber visual”, e escreve que “teria sentido para marcar as linhas de fraturas e as linhas de frente de um conflito estrutural de onde emergirá essa ‘modernidade’ [...]”<sup>145</sup>. Warburg propôs um modo de conhecimento a partir de imagens e as forças nelas contidas, e fez isso com base na ideia de que há uma transversalidade epistêmica, e

<sup>142</sup> TARTÁS RUIZ, C.; GURIDI GARCIA, R. *Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne*, p. 229.

<sup>143</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas do impossível - Warburg, Borges, Deleuze, Foucault*, p. 236.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 237.

que o modo de ver a imagem depende de uma associação perceptiva, da percepção das assinalações. O que não é diferente em Foucault, especialmente no que se refere à arte.

Andrea Pinotti escreve, em seu artigo sobre o “Manetismo” de Warburg, que o século XX teve algo de “cezanismo”, na literatura teve algo de Hemingway, Virginia Wolf, dentre outros, na filosofia Merleau-Ponty, Lyotard, Deleuze etc. Porém “esse século também teve algo de ‘manetismo’, especialmente na figura de Aby Warburg. [...] partindo da ideia que se estende de Manet como pintor da ruptura, da novidade”<sup>146</sup>.

As análises de *As palavras e as coisas* dizem respeito à “história do Mesmo”, o que Foucault expõe no quadro *Las Meninas* de modo completo, pois há um espaço exterior do quadro, o espaço da invisibilidade essencial que ao mesmo tempo ordena a representação, onde o lugar do espectador é também o do artista, a representação clássica é a representação da representação, e, como escreve Foucault, há o “desaparecimento necessário daquilo que a funda — daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança”<sup>147</sup>.

Na Modernidade, em Manet, na pintura-objeto, Foucault vê uma importante assinalação, a imagem, para o rompimento com a representação clássica, colocando o espectador diante da obra, diferentemente da pintura como representação, com a possibilidade de olhar a partir de qualquer lugar. Foucault situa Manet como aquele que rompe com a representação clássica dos séculos XVII e XVIII ou, em certa medida, com a analítica moderna da finitude também.

A pintura de Manet, nesse caso, seria uma outra maneira, uma outra atitude de modernidade refratária às *epistémés*, mas também um gesto cínico contemporâneo que denota não somente os limites da representação, mas também do sono antropológico e, portanto, nesse sentido ela seria equiparável, no nível discursivo, a saberes como a psicanálise, a etnologia etc. A pintura como materialidade assinala um outro lugar para o espectador, um lugar visível que rompe com a sua própria invisibilidade.

---

<sup>146</sup> PINOTTI, A. Arqueología de las imágenes y lógica retrospectiva. Sobre el Manetismo de Warburg. In: WARBURG, A. *El ‘Almuerzo sobre la hierba’ de Manet*. Madrid: Casimiro Libros, 2013. p. 31.

<sup>147</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*, p. 31.

## 2.5 AS ASSINALAÇÕES EM MANET

Nessa atitude de Manet na obra está também a atitude do espectador que traz à luz a verdade, traz para a visibilidade a verdade do invisível de si próprio, faz perceber as relações e os segredos das coisas tal como o *Atlas Mnemosyne* de Warburg. Na obra de Manet, enquanto atitude, estão assinaladas as possibilidades de uma releitura da *parresía* grega, um recomeçar que foi embaralhado<sup>148</sup> cinicamente, no âmbito de uma perspectiva arqueológica, refazendo a ordem das imagens, naquilo que Didi-Huberman chamou de arqueologia de saber visual.

Com base na ideia de que há uma transversalidade epistêmica, e que o modo de ver a imagem depende de uma associação perceptiva das assinalações presentes, Warburg propôs um modo de conhecimento a partir de imagens e as forças nelas contidas. Com efeito, cabe destacar que do ponto de vista metodológico, tanto para Burckhardt, historiador citado em diferentes textos por Foucault, quanto para Warburg, a noção de história tem uma outra distribuição do “tempo” que faz desmoronar o sistema de idades, de épocas, um tempo a ser embaralhado, redistribuído, ou ainda trans-historicizado.

Didi-Huberman afirma que Foucault “enquadrou” suas análises epistemológicas, como em *História da loucura* e *As palavras e as coisas*, por “imagens”, trazidas da história da pintura e da literatura, para dar a compreender o poder da representação na “idade clássica”. Para ele, essas análises só tiveram sentido para “definir as linhas de fraturas e as linhas de frente de um conflito estrutural de onde emergirá essa ‘modernidade’ que exemplificam [...]”<sup>149</sup>. Nas obras como a *Enciclopédia chinesa*, citada por Borges em *As palavras e as coisas*, há uma força que “abala”, nas palavras de Foucault, que o fez “rir durante muito tempo, não sem mal-estar evidente e difícil de vencer”<sup>150</sup>. Há um colocar à prova a inteligibilidade, a estabilidade, há um desmoronar da coerência, da ordem, um embaralhar, mas, ao mesmo tempo, esse processo que desestabiliza, deixa rastros, suspeitas sobre as aproximações que nos convêm.

O embaraço que faz rir quando se lê Borges é por certo aparentado ao profundo mal-estar daqueles cuja linguagem está arruinada: ter

<sup>148</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas do impossível - Warburg, Borges, Deleuze, Foucault*, p. 237.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>150</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*, p. 9.

perdido o “comum” do lugar e do nome. Atopia, afasia. 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<sup>151</sup>.

No impedimento de pensar dentro de certa coerência, percebe-se uma superação da linearidade na história, o que resulta em uma espacialização da história e da cultura. Em *As palavras e as coisas*, quando Foucault faz a análise sobre a *epistémé* clássica, parece-nos que há aspectos muito próximos da visão de Warburg, como já afirmado anteriormente.

Ao empreender um caminho muito diferente da historiografia, com seus pressupostos de continuidade e linearidade, Foucault aborda a modernidade de Manet não a partir do papel que o artista teve na história da arte, a qual geralmente vê em Manet, dentre outras especificações históricas, como o precursor do impressionismo<sup>152</sup>. O interesse é, antes, mostrar a ruptura profunda com a tradição clássica realizada por Manet, e como esta ruptura, através da arte, cria as condições para a Modernidade. Com efeito, ainda que Manet dialogue com quem o antecedeu e anuncie o impressionismo, o mais importante é a problematização feita sobre a representação e, ao mesmo tempo, o diagnóstico das condições de possibilidade abertas para a arte contemporânea.

## 2.6 O CINISMO: TRANS-HISTÓRICO COMO ATITUDE-LIMITE

Ao problematizar a arte na Modernidade na perspectiva de atitude-limite, como colocado no início do capítulo, do ponto de vista teórico-metodológico este trabalho pretende fazer a problematização dessa atitude. E, para isso, tem-se em conta que para Foucault a noção de cinismo é *trans-histórica*, que preliminarmente podemos entender como categoria que atravessa de maneira não linear a história no Ocidente, desde a Antiguidade clássica até os nossos dias. Denomina-se como *trans-*

<sup>151</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*, p. 10.

<sup>152</sup> “Hacia 1860 se passa de este naturalismo romântico y plebeyo al realismo analítico, refinado e ciudadano de Manet y los impresionistas. [...] Agrupáronse alrededor de Édouard Manet (1833–1883) quien acababa de producir um escândalo em aquel salón com su Almuerzo campestre. Móstroles Manet el caminho, liberando a la pintura de toda razón extranã a su esencia; para él, los objetos no tenían otro valor que el pictórico”. In: BAZIN, G. *Historia del arte: se la prehistoria a nuestros días*. Barcelona: Casanova, 1976. p. 365.



*histórico* um certo “perfil”, uma certa atitude metodológica, um modo de pensar que não é contínuo, que possibilita a criação, indo além do que está colocado no presente. O que ocorre poderia ser entendido com o que Foucault responde a G. Raule sobre a função do diagnóstico, sobre o que é a atualidade. A atualidade, como tratado na abertura desse capítulo, não apenas caracteriza o que somos, mas é uma atitude, “[...] seguindo as linhas de vulnerabilidade da atualidade, em conseguir apreender por onde e como isso que existe hoje poderia não ser mais o que é”<sup>153</sup>.

Para Foucault, o cinismo *trans-histórico* observado na Modernidade na obra do pintor, mais do que atravessar o tempo histórico, tem como atitude o despreendimento do tempo histórico, trazendo ao debate a questão ética do sujeito livre através da atitude da coragem da verdade. Há um cinismo *trans-histórico*, um cinismo que se apresenta na história do pensamento, da existência e da subjetividade ocidentais. Isso é justificado pelo fato de o cinismo ser caracterizado por um modo de ser definido por atitudes que transfiguram em uma prática efetiva, o que, de modo comedido, é aceito por todos.

Sobre a *trans-historicidade* da *parresía* cínica, Judith Revel escreve que Foucault não faz economia no uso desse estranho termo, e o que este representa se o relacionarmos à periodização (as épocas, as idades) estabelecida pelo próprio Foucault desde a década de 1960, em todos os campos nos quais trabalhou. Para Revel, independentemente da relevância das análises históricas desenvolvidas em termos de “sistemas de pensamento”, o que importa para Foucault, em seus últimos cursos, é a ideia de um “pensamento ocidental” que se identifica a partir de um certo tipo ideal, um perfil, “uma categoria histórica que perpassa, sob formas diversas, com objetivos variados, toda a história ocidental”<sup>154</sup>.

Nesse campo, o do perfil, o da “atitude”, é possível ver descontinuidades, tal como ocorreu na “atitude baudelairiana”, na “atitude cínica de Manet”, as quais rompem com os cânones das teorias lineares da história da arte. Em tais atitudes *trans-históricas*, o que se observa é a possibilidade das relações entre os campos da estética e da ética, a condição de possibilidade para a arte moderna ser veículo de um modo cínico de ser. A atitude cínica reconfigurada na arte se estabelece como estilo de vida e de manifestação da verdade, à qual Foucault chamou de vida de artista como vida outra, como arte de viver.

<sup>153</sup> Cf. FOUCAULT, M. Structuralisme et poststructuralisme. Entretien avec G. Raulet, Telos, v. XVI, n. 55, 1983. p. 195-211. In: FOUCAULT, M. *Dits et écrits*, II, p. 1268.

<sup>154</sup> FOUCAULT, M. *Les courage de la vérité*, p. 160.

### CAPÍTULO 3: A ATITUDE CÍNICA — VERDADE E CORAGEM

*O jogo cínico manifesta que essa vida, que aplica verdadeiramente os princípios da verdadeira vida, é diferente da que levam os homens em geral e os filósofos em particular. Creio que com essa ideia de que a verdadeira vida é a vida outra, chega-se a um ponto particularmente importante na história do cinismo, na história da filosofia, e com certeza na história da ética ocidental<sup>155</sup>.*



**Figura 3** - GÉRÔME, Jean-Léon [1860]. *Diógenes*. Pintura, óleo sobre a tela, 745 x 101 cm.  
Fonte: Museu de Arte Walters.

Inicia-se o capítulo com fragmento de um de texto no qual Foucault se refere ao jogo cínico, e com a obra *Diógenes*, de Jean-Léon Gérôme. Com a epígrafe, temos o objetivo de salientar a verdade cínica, a *parresía* como jogo cínico. Nessa perspectiva, a vida verdadeira enquanto “vida outra” tem importante valor filosófico na história do cinismo. Com a pintura de Gérôme, a intenção é a de ilustrar a *parresía* cínica, com Diógenes de Sinope<sup>156</sup>, na medida em que ele foi um personagem central

<sup>155</sup> FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 255.

<sup>156</sup> Para ilustrar como os cínicos foram representados na história, vale mencionar que Diógenes de Sinope aparece bem representado em *La scuola de Atene* de Rafael, em afresco de uma das paredes da *Stanza della Segnatura* no Vaticano. Rafael o representa sentado em um dos degraus que levam ao

do cinismo antigo, por seu modo de vida verdadeiro. Representante importante do cinismo, era filho de um banqueiro, e foi exilado de Sinope por adulterar moedas da cidade. A alteração de moedas “[...] viria a tornar uma metáfora central para a atividade filosófica de Diógenes: eliminar a moeda falsificada da sabedoria convencional para dar espaço à vida cínica autêntica”<sup>157</sup>.

A prática cínica tem uma articulação estreita com o princípio do dizer-a-verdade ilimitado e corajoso, portanto, pode ser vista enquanto forma de existência como escândalo vivo da verdade. Tal prática manifesta-se, ao longo da história do ocidente, através de possíveis suportes de transferência do modo de ser cínico, como é o caso da arte, alvo de nossa atenção nessa pesquisa.

A proposta desse capítulo é tratar, em cinco itens, as relações possíveis entre a coragem da verdade, como *bíos*, o cinismo, a *parresía* e o jogo *parresiástico* cínico, olhando numa perspectiva histórica, através do “cinismo” e do tema da verdade, como esses temas aparecem atualizados num suporte muito peculiar, o da arte da Modernidade em Manet. Pretende-se que essa discussão contribua para o entendimento das obras que serão analisadas no capítulo 5 da tese. No primeiro item, “Da verdade — da verdade como prática de si”, pretende-se mostrar o que aparece em vários livros e cursos de Foucault que a verdade tem características muito próprias, qualificada pelos discursos, pelos poderes, pelas práticas, mas é também uma elaboração de si como ética. Na sequência, o item “O sentido da verdade como *alethés bíos*” está orientado para o entendimento do sentido da verdade como *alethés bíos* na relação com a *parresía*, pois aí está envolvido o *êthos* do sujeito. O terceiro ponto a ser tratado no capítulo é “A coragem da verdade na sua característica cínica”, onde serão indicadas algumas características dos cínicos na Antiguidade, mostrando que para eles a verdade deveria ser resultado do modo de vida, proclamada para que fosse de livre acesso para todos. A verdade do *bíos*, e a verdade do *lógos*, a prática da vida e o discurso de verdade, constituem a atitude cínica. Mas essa atitude pode ser vista também na Modernidade, então no próximo item tratar-se-á do “Deslocamento do cinismo grego para a modernidade: cinismo trans-histórico”. Assim pretende-se mostrar que o período moderno foi marcado pela gesta cínica, que

---

espaço onde estão Platão e Aristóteles, centrais na cena de Rafael. De modo esparramado e isolado, cabelo e barba espessos, está lendo um papiro.

<sup>157</sup> GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, B. (org.). *Os cínicos: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*. Tradução Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Loyola, 2007. p. 18.

atravessa o tempo histórico, trazendo ao debate a questão ética do sujeito livre através da coragem da verdade. Com isso, chegando ao último ponto do capítulo que a análise do “jogo *parresiástico*”, que se estabelece e tem características próprias e em especial o jogo *parresiástico* na arte da modernidade, que enquanto coragem da verdade na sua característica cínica” envolve um arriscar a vida no proferir a verdade. O modo de vida dos cínicos é a manifestação de si, o que pode provocar nas pessoas a manifestação da sua vida não verdadeira.

### 3.1 A VERDADE COMO PRÁTICA DE SI

A dificuldade de se definir a ligação entre o amor da verdade e a estética da existência está no centro da cultura ocidental. Mas não me preocupa tanto definir a história da doutrina cínica, quanto a da arte de existir. Em um Ocidente que inventou tantas verdades diversas e que formou tantas diferentes artes de existir, o cinismo serve para nos lembrar que bem pouca verdade é indispensável para quem quer viver verdadeiramente, e que bem pouca vida é necessária quando nos mantemos verdadeiramente na verdade.<sup>158</sup>

A cultura ocidental tem sido marcada por diferentes modos de relações entre o sujeito e a verdade, diferentes formas pelas quais o sujeito se constitui pelas relações estabelecidas com a verdade. As práticas discursivas, tanto aquelas em que o discurso tentou dizer a verdade sobre a loucura, sobre a delinquência, entre outras, como aquelas que valorizavam o “discurso de verdade que o sujeito é capaz de dizer sobre si mesmo”<sup>159</sup>, tais como a confissão e o exame de consciência, estão relacionadas ao outro, um outro que escuta. Na cultura cristã, por exemplo, a relação com o outro passa a ser institucionalizada com as figuras do diretor de consciência e do confessor; já na cultura moderna, com a figura do médico, do psiquiatra e outros, indispensáveis para que o sujeito diga a verdade sobre si mesmo.

Observa-se em vários livros e cursos de Foucault que a verdade tem características muito próprias, ela é datada, marcada por procedimentos, por rituais, inventada, qualificada pelos discursos, pelos poderes, pelas práticas, mas é também uma elaboração de si como ética. Entretanto, a verdade como elaboração de si, aspecto singular descrito por Foucault, pressupõe não uma essência do sujeito ou a

<sup>158</sup> FOUCAULT, M. *L'arte di vivere senza verità perché oggi ha vinto il cinismo*, 2009.

<sup>159</sup> *Id.*, *Le courage de la vérité*, p. 5.

conformidade a uma norma externa, mas um modo de viver resultante de um trabalho sobre si, na relação com o outro.

No entender de Foucault, no curso *A coragem da verdade*, há duas maneiras de instauração da verdade: aquela relativa à área de conhecimento útil que cumpriria o papel de prova de alguma coisa; e aquela cuja finalidade única é tornar visível a verdade, como forma de sua manifestação. Sua perspectiva toma distância de ambas.

Não se trata, de modo algum, de analisar quais são as formas do discurso tais como ele é reconhecido como verdadeiro, mas sim: sob que forma, em seu ato de dizer a verdade, o indivíduo se constitui e é constituído pelos outros como sujeito que pronuncia um discurso de verdade, sob que forma se apresenta, a seus próprios olhos e aos olhos dos outros, quem diz a verdade, [qual é] a forma do sujeito que diz a verdade.<sup>160</sup>

Assim, de um lado, na análise das estruturas epistemológicas se coloca a pergunta sobre o que torna possível um conhecimento verdadeiro, e de outro, no estudo das formas “*aleiúrgicas*”, ou seja, o estudo das transformações éticas do sujeito, do trabalho que precisamos fazer sobre nós mesmos a fim de sermos capazes de sermos transformados pela verdade.

As verdades sobre si mesmo são produzidas como *bíos*, no modo de vida, mas dependem também do outro, pois ocorrem quando o sujeito produz um discurso sobre si mesmo em relação a um outro. Trata-se de analisar “sob que forma, em seu ato de dizer a verdade, o indivíduo se constitui e é constituído pelos outros como sujeito que pronuncia um discurso de verdade, sob que forma se apresenta, a seus próprios olhos e aos dos outros [...]”<sup>161</sup>.

Trata-se, nesse caso, da verdade que coloca um e outro em risco, mas que, ao mesmo tempo, transforma um e outro através da coragem da verdade, para pensar diferentemente do que se pensava antes, fazendo determinadas operações sobre si, na busca de certo estilo de existência. Neste jogo, o principal personagem, o *parresiasta*, é alguém qualificado, cuja “qualificação necessária a esse personagem incerto, um tanto nebuloso e flutuante, é certa prática, certa maneira de dizer que é precisamente chamada de *parresía* (a fala franca)”<sup>162</sup>.

---

<sup>160</sup> FOUCAULT, M. *Les courage de la vérité*, p. 4

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 8.

Foucault afirma que os dois aspectos do jogo *parresiástico* são: “— a coragem de dizer a verdade a quem queremos ajudar e dirigir na formação ética de si mesmo — a coragem de manifestar em relação e contra tudo a verdade sobre si mesmo, de mostrar tal como somos”<sup>163</sup>. É a esse segundo aspecto que se refere quando for tratado o jogo *parresiástico* cínico na arte de Manet, ou seja, aquele em que a coragem de manifestar a verdade em relação e contra tudo, denota ao mesmo tempo a verdade sobre si mesmo, a verdade de mostrar tal como se é.

### 3.2 O SENTIDO DA VERDADE COMO ALETHÉS BÍOS

Os filósofos gregos entendem que a *parresía* é uma experiência em que se articula crença e verdade. A *alethéia*, a verdade sobre alguma coisa, refere-se ao que não é dissimulado, não oculto, por isso o “a” de negação em *a-létheia*, *a-léthes*, ou seja, o que “é oferecido ao olhar em sua totalidade, o que é completamente visível, nenhuma parte sua se encontra velada nem furtada ao olhar”<sup>164</sup>.

Num segundo sentido, alguma coisa é verdadeira quando não está alterada, misturada, e não recebeu nenhum suplemento,

[...] que não sofre nenhuma mistura com outra coisa além de si mesmo. Aquilo cujo ser não só não é velado e dissimulado, mas também aquilo cujo ser não é alterado por um elemento que lhe seria estranho e que, assim, alteraria e terminaria por dissimular o que ele é a realidade.<sup>165</sup>

O terceiro sentido deriva dos anteriores, é *alethés* o que é reto, pois se não é dissimulado e nem misturado, opondo-se ao desvio, refere-se à retidão. “Dir-se-á pois, com toda naturalidade, que uma conduta, uma maneira de fazer são *aléthai* na medida em que são retas, conforme à retidão, conforme ao que é preciso”<sup>166</sup>. O quarto sentido refere-se aos anteriores, pois o que é reto não é misturado e não é dissimulado, é imutável e incorrupto, é soberano. É “*alethés* o que existe e se mantém além da mudança, o que se mantém na identidade, na imutabilidade e na incorruptibilidade”<sup>167</sup>.

<sup>163</sup> FOUCAULT, M. *Les courage de la vérité*, p. 310.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 202.

A verdade como o não dissimulado, o não misturado, o reto, o incorruptível pode ser pensada na aplicabilidade “seja em suas quatro significações, seja nesta ou naquela dentre elas”<sup>168</sup> no modo de ser, no modo de fazer, e nas maneiras de se conduzir e também ao modo de falar, ao *lógos aléthes*. É a fala, o discurso em que nada é escondido, nem falso, um discurso conforme regras e que não se corrompe.

Assim como o *lógos aléthes*, a vida verdadeira, o *alethès bíos* é a vida não dissimulada, ou seja, “uma vida que é tal que pode enfrentar a plena luz e se manifestar sem reticência à vista de todos”<sup>169</sup>. Corresponde também à vida imediata, sem mistura, “sem mistura de bem e mal, sem mistura de prazer e de sofrimento, sem mistura de vício e de virtude”<sup>170</sup>. A verdadeira vida em Platão é a vida reta, ou seja, conforme o logos ou as leis da natureza. O quarto modo da *alethès bíos* é a vida soberana, ou aquela que “escapa da perturbação, das mudanças, da corrupção e da queda, e se mantém sem modificação na identidade do seu ser”<sup>171</sup>.

No sentido da verdade como *alethès bíos*, a *parresía* envolve o *êthos* do sujeito produzindo mudanças, tanto em quem diz as verdades como em seu interlocutor, e isso exige uma vida verdadeira como princípio e forma de dizer verdadeiro. Em uma vida verdadeira é possível relacionar a verdade como *parresía*, a um modo de dizer e se relacionar com a verdade e com os outros, e uma ética da resistência no presente através de um olhar específico nas lutas de resistência, as quais se dão nas relações de poder, se constituindo como estratégia de poder para apreender um novo meio de cuidado de si mesmo e do outro. A prática da veridicção, da *parresía* ética, foi fundada em e na prática socrática, especialmente no Laques, exemplo de *parresía* ética, por tratar do tema da verdade da coragem, e da relação entre o uso da fala franca (*parresía*) e o cuidar de si (*epiméleia heautoû*). “Por um lado, portanto, o vínculo, o círculo verdade da coragem/coragem da verdade; e por outro lado o vínculo, o pertencimento, da prática da *parresía* ao grande tema do cuidado de si mesmo”<sup>172</sup>. Fazendo uma aproximação entre os diálogos do Laques e do Alcebíades, inicialmente Foucault destaca as diferenças visíveis e manifestas na dramaturgia dos dois. Sócrates trata da fala franca, da *parresía* e da coragem para praticá-la: No Laques, dirige aos homens adultos respeitados, que testemunharam

---

<sup>168</sup> FOUCAULT, M. *Les courage de la vérité*, p. 202.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 144.

sua valentia, mas não a explicitaram. No Alcebíades, dirige a um jovem que tem que dar provas das suas qualidades, caso tenha a ambição de governar. Quanto ao resultado filosófico, os dois diálogos também são diferentes: no *Laques* constata-se que não se sabe o que é a coragem, e ninguém pode dizer o que é. No Alcebíades: ao contrário, deve-se voltar à atenção para a alma descoberta como realidade. Por outro lado, Foucault afirma que a aproximação dos dois diálogos possibilita encontrar pontos comuns e descobrir algo importante para a filosofia ocidental.

Primeiro, com a *parresía* de Sócrates, é possível perguntar, tanto aos homens honrados Laques e Nícias, como ao jovem Alcebíades, “se eles são capazes de dar conta de si, de dar razão de si (*didónai lógon*)”<sup>173</sup>. Segundo, “essa *parresía*, que serve para pedir aos interlocutores para dar conta de si mesmos, deve conduzi-los e efetivamente conduz à descoberta de que são obrigados a reconhecer que têm de cuidar de si mesmos”<sup>174</sup>. Terceiro, “Sócrates aparece como aquele que é capaz, cuidando dos outros, de lhes ensinar a cuidar de si mesmos”<sup>175</sup>. Há na aproximação dos diálogos um ponto de arraigamento comum a dois marcados por desenvolvimentos diferentes na filosofia do ocidente. No Alcebíades, a partir do princípio de que é preciso dar conta de si, há a instauração de si mesmo como realidade ontológica, ou seja, da alma (*psykhé*) como distinta do corpo. Alcebíades deveria cuidar da *psykhé*. Essa alma como um olho procurando se ver, deveria olhar para si mesma, como um dever ético de se contemplar,

[...] dá lugar a um modo de dizer-a-verdade, de veridicção, que tem como papel e como fim conduzir essa alma de volta ao modo de ser e ao mundo que são os dela. [...] e até certo ponto circunscreve o que será o lugar do discurso da metafísica, quando esse discurso tiver de dizer ao homem como está seu ser e o que desse fundamento ontológico do ser do homem, decorre quanto à ética e às regras de conduta.<sup>176</sup>

No *Laques*, a partir do mesmo princípio,

A instauração do si mesmo não se faz mais no modo da descoberta de uma *psykhé* como realidade ontologicamente distinta do corpo, mas como maneira de ser e maneira de fazer de que se trata — está dito explicitamente no *Laques* — de dar conta ao longo de toda a sua existência. [...] Quer dizer que a prestação de contas de si mesmo, que

<sup>173</sup> FOUCAULT, M. *Les courage de la vérité*, p. 146.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 147.



no *Alcebíades* nos levava àquela realidade ontologicamente distinta que é a *psykhé*, no *Laques* nos conduz a uma coisa bem diferente.<sup>177</sup>

Essa coisa bem diferente é o *bíos*, a vida, a existência, e o modo de como se leva a existência. Mas, o *gnôthi seautón*, conhecimento de si, comum no *Alcebíades* e no *Laques*, que para um é descobrir a alma, ou para outro trazer o problema do *bíos*, é diferente quanto à prestação de contas de si mesmo. O modo de conhecimento de si passa a ter a forma de prova, de exame, dando ensejo “a um modo de dizer à verdade que tem como papel e fim dar a esse *bíos* (essa vida, essa existência) uma forma”<sup>178</sup>. Portanto, o discurso de dizer a verdade de si mesmo, de prestar contas de si mesmo, deve constituir-se como uma figura visível da forma dada à vida.

Coragem do dizer-a-verdade quando se trata de descobrir a alma. Coragem de dizer-a-verdade também quando se trata de dar à vida forma e estilo<sup>179</sup>. [...] Dar conta de si mesmo, descobrindo a alma, e dar a si mesmo uma forma à vida são ponto de partida, para a constituição de “duas grandes linhas de desenvolvimento da veridicção socrática através da filosofia ocidental”.<sup>180</sup>

A primeira, a partir do *Alcebíades*, a *parresía* socrática vai à metafísica da alma, ou seja, ter que encontrar e dizer da alma. A segunda, a partir do *Laques*, no dizer verdadeiro, vai a uma estilística de existência, ou seja, a busca de se dar um estilo a existência.

Foucault diz que tentara encontrar os delineamentos mais antigos do que chamou de estética da existência, para mostrar que a fundação da *parresía* socrática constituiu no pensamento grego, a existência (o *bíos*) como “objeto de elaboração e de percepção estético: o *bíos* como uma obra bela”<sup>181</sup>. Essa história da subjetividade enquanto existência (*bíos*) estética, como forma de beleza possível, foi encoberta pelo estudo privilegiado das formas estéticas que dão forma somente aos objetos e às palavras.

Sobre essa problemática Foucault faz duas observações. A primeira refere-se aos rudimentos dessa história nos diálogos socráticos, destacando que ele quis captar

---

<sup>177</sup> FOUCAULT, M. *Les courage de la vérité*, p. 147.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 149.

o momento em que se estabeleceu a relação entre o cuidado e existência bela e a preocupação com a verdade. Escreve ele:

O momento em que se estabeleceu certa relação entre esse cuidado, sem dúvida arcaico, antigo, tradicional, na cultura grega, de uma existência bela, de uma existência brilhante, e a preocupação com o dizer-a-verdade [...] nessa modalidade ética que aparece com Sócrates no início da filosofia ocidental, interferiu com o princípio da existência como obra a ser modelada em toda a sua perfeição possível [...].<sup>182</sup>

A segunda observação é que procurou encontrar em Sócrates, “o momento em que à exigência do dizer-a-verdade e o princípio da beleza da existência foram amarrados ao cuidado de si [...] também como, a partir daí, podiam se esboçar dois desenvolvimentos possíveis: o de uma metafísica da alma e o de uma estética da vida”<sup>183</sup>. Nesse sentido, é importante destacar que as relações entre uma metafísica da alma e a estilística da existência são elásticas, variáveis.

### 3.3 A CORAGEM DA VERDADE NA SUA CARACTERÍSTICA CÍNICA

A história da coragem da verdade e sua importância na filosofia antiga, na visão de Foucault, configuram-se, esquematicamente, de três formas: na bravura política, na ironia socrática e na coragem cínica. A primeira, também chamada por ele de ousadia política, consiste no falar algo diferente, contrariando a assembleia; na ironia socrática consiste num modo de fazer as pessoas dizerem o que sabem, mas ao mesmo tempo, fazê-las reconhecer que apenas pensam que sabem e assim conduzi-las a tomar cuidado consigo. A terceira forma da coragem da verdade se caracteriza como cinismo, como escândalo de verdade, o que coloca a coragem relacionada ao risco à própria vida.

Na aula de 29 de fevereiro, do Curso de 1984, Foucault afirma que o cinismo parece uma forma de filosofia em que o dizer a verdade está diretamente ligado ao modo de vida. Trata-se de uma nova dimensão da *parresía*, a qual se apresenta como desdobramento da tradição socrática do dizer a verdade. Diógenes Laércio (século III d.C.), Dion Crisóstomo (40 d.C.–120 d.C.), Epicteto (50 d.C.–135 d.C.), os textos

---

<sup>182</sup> FOUCAULT, M. *Les courage de la vérité*, p. 150.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 151.

satíricos ou críticos de Luciano (361–363 d.C.) e Juliano, o Apóstata (331d.C–363 d.C.) são nomes citados por Foucault naquela aula.<sup>184</sup>

O cinismo é um modo de dizer a verdade que, paradoxalmente, pode criar uma vida outra e uma estranheza filosófica. “O cinismo, parece-me, faz surgir sob uma nova luz, dá uma forma nova a esse grande e velho problema, ao mesmo tempo político e filosófico, da coragem da verdade, que havia sido tão importante em toda a história antiga”<sup>185</sup>. Deixando de lado tudo que era supérfluo, o cínico andava com uma lanterna acesa, procurando um homem que fosse justo. Eles não deixaram escritos, mas muito escreveram sobre eles.

Diógenes provocava os filósofos, alertando-os sobre a inutilidade dos sofrimentos gerados por negócios, família ou política, fazia fortes críticas aos que escreviam seus longos tratados, com longos argumentos, enquanto ele, o cínico, com uma boa palavra, deixava o seu interlocutor impotente e envergonhado<sup>186</sup>. Referia-se, assim, aos homens que estavam à procura de homens senhores de si, homens com sua lanterna.

Segundo Heinrich N. Probsting, o material sobre o cinismo que veio da Antiguidade tem um caráter aforístico e anedótico-biográfico<sup>187</sup>. A transmissão da tradição cínica era feita por anedotas e apotegmas. Esses meios foram questionados no período moderno, na credibilidade histórica, por Pierre Bayle (1647–1706). “Ele e seus sucessores submeteram o copioso material anedótico-biográfico transmitido ao padrão de credibilidade histórica. Desse modo reduziram-no a um conjunto cada vez menor de anedotas que se acreditava ser verdadeiras.”<sup>188</sup>

Isso confirma a descrição de Diskin Clay de que os ícones mais completos dos cínicos são verbais. Ele destaca, por exemplo, no ensaio “Como distinguir entre

---

<sup>184</sup> Algumas das obras dos cínicos desse período helenístico e romano foram citadas por Foucault nas notas da aula: Diogène Laërce. *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*. tradução M.-O. Goulet-Cazé, éd citée, livre VI; Dion Chrysostome, *Discourses*. org. J. W. Cohoon, Londres, Épictète, *Entretiens III*, t. I. Tradução J. Suilhé. Paris: Le Belle Lettres, 1943; Julien (l'Empereur) Contre Héracleios. *In: Oeuvres complètes*, t. II. Tradução G. Rocheford. Paris : Les Belles Lettres, 1963; Lucien, *Démonax*. *In: Oeuvres complètes*, t. II. Tradução G. Rocheford. Paris: Les Belles Lettres, 1963.

<sup>185</sup> FOUCAULT, M. *Les courage de la vérité*, p. 215.

<sup>186</sup> Cf. PAQUET, L. *Les cyniques grecs*. Fragments et témoignages. Paris: Librairie Générale Française, 1992. p. 8.

<sup>187</sup> Cf. PROBSTING, H. N. A recepção moderna do cinismo. Diógenes no Iluminismo. *In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, B. (org.). Os cínicos: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*, p. 359.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 360.

o adulator e o amigo”, de Plutarco (século III), a diferenciação do filósofo e o humano comum.

Para o adulator de Plutarco, a transformação para o papel do filósofo é simples: “se estiver atrás de um jovem acadêmico estudioso, ele muda sua linha de ação, cerca-se de livros e deixa a barba crescer até os pés; equipado com a necessária túnica rota e indiferente ao mundo, ele declama matemática e triângulos de ângulo reto platônicos”<sup>189</sup>.

Entretanto, apesar de afirmar que os cínicos se destacaram pelos ícones verbais, na análise que está sendo feita observa-se que, nessa citação de Clay, o filósofo também é um cínico, e isso aparece no seu modo de vestir, nas ações etc.

*Da morte de Peregrino* é um texto de Luciano, citado por Foucault, para defender-se de uma acusação de parricídio. Vale lembrar que Luciano (data estimada, 115 d.C. e 125 d.C.), conhecido como Luciano de Samósata, tem uma produção de mais ou menos 80 textos, influenciando vários literatos, tais como Erasmo de Roterdã e outros. As obras de Luciano podem ser divididas conforme o objetivo: *Hermótimo* e *Os ressuscitados* são textos que fazem uma crítica aos filósofos; *O banquete* e *Venda de filósofos* tratam de filósofos e as suas diferentes correntes filosóficas; *Sobre a morte de Peregrino* e *Demônax* tratam de personagens históricos, respectivamente, dos vícios de um pseudofilósofo e das virtudes do filósofo ideal.

Diógenes de Sinope (séculos IV e III a.C.) levou o nome a cidade de onde fugiu, ficando conhecido, como já afirmado, por falsificar moedas, fazia parte do grupo “do Conosargo”. Reconhecido como o homem da lanterna, aquele que falsificava valores tradicionais de moralidade, religião, política para propor novos, demonstrava pelo seu próprio exemplo de vida a superioridade da natureza, em relação aos costumes “civilizados”. “Alterar o valor da moeda” referia-se à qualificação do “cão” que vive na rua e não se esconde, que late discernindo o familiar do estrangeiro, que guarda.

A *áskesis* cínica era de posicionamento contra o que chamavam de adversários existenciais, tais como a fome, a pobreza, dentre outras, sendo a morte a única luta a ser vencida. Quando faz a troca da efígie de uma moeda por outra deixando que a falsa fique circulando como verdadeira, essa troca da imagem da

---

<sup>189</sup> CLAY, D. Representação de Diógenes. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, B (org.). *Os cínicos: o movimento cínico na antiguidade e o seu Legado*, p. 402.

moeda faz com que a verdadeira vida desabroche, ou que o véu da falsidade se desfaça. A prática da verdade para o cínico só poderá “se transfigurar e se tornar outra para alcançar o que ele é em sua verdade à custa de uma mudança, de uma alteração completa, a mudança e a alteração completa na relação que temos conosco”<sup>190</sup>.

O cínico está sempre pronto a “latir”, sendo o “latir” forma da coragem cínica, contra a mediocridade ou a hipocrisia das pessoas, pois não aceita qualquer forma de alienação, conformismo ou superstição.

Na antiguidade, o cinismo configurava-se como uma forma de *parresía*, pois afrontava as pessoas com os seus próprios valores, desvelava aquilo que a cegueira do assujeitamento não as permite enxergar, atrai e repele, ao que Foucault chama de ecletismo de efeito inverso<sup>191</sup>. Para os cínicos, a verdade deveria ser resultado do modo de vida, proclamada para que fosse de livre acesso para todos. A verdade do *bíos* e a verdade do *lógos*, a prática da vida e o discurso de verdade, constituem a atitude cínica. A atitude caracterizada como a encarnação radical entre *bíos* e *lógos* chamou mais a atenção de Foucault do que propriamente uma elaborada teoria. A atitude cínica como modo de vida se caracteriza como *parresía* em sua nova dimensão, ou seja, como modo de vida.

A história do cinismo foi marcada pela atitude, como um modo de ser que mantém o próprio discurso que se justifica. Desse ponto de vista, Foucault afirma que parece ser possível fazer “uma história do cinismo da Antiguidade até nós”<sup>192</sup>.

A prática cínica tem uma articulação estreita com o princípio do dizer-a-verdade ilimitado e corajoso, portanto, pode ser vista enquanto forma de existência como escândalo vivo da verdade. Tal prática manifesta-se, ao longo da história do ocidente, através de possíveis suportes de transferência do modo de ser cínico, como é o caso da arte, alvo de nossa atenção nessa pesquisa.

A recepção moderna de Diógenes, um *parresiasta* cínico por excelência, e do cinismo enquanto atitude, segundo Heinrich N. Probsting aconteceu em três etapas: “[...] a comparação do representante do Iluminismo com Diógenes, o uso pelo iluminismo do nome de Diógenes como um insulto contra os tolos e os renegados do

---

<sup>190</sup> CLAY, D. Representação de Diógenes. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, B. (org.). *Os cínicos: o movimento cínico na antiguidade e o seu legado*, p. 278.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>192</sup> FOUCAULT, M. *Les courage de la vérité*, p. 164.

iluminismo e, por fim, a difamação dos representantes do Iluminismo como cínicos pelo Contra-Iluminismo”<sup>193</sup>.

Ele destaca a recepção que Diderot fez do cinismo. Para Diderot, D’Alembert e outros, Diógenes caracterizava um modo de vida ideal, autônomo, livre, a imprudência sincera. Diderot, que chegou a ser considerado um cínico, escreveu sobre eles.

O cinismo de Diógenes não só representava um ideal filosófico e moral para Diderot, mas também a possibilidade humorística e satírica, um estilo de filosofia cômica, para usar o termo de Shaftesbury. Diderot usou essa possibilidade particularmente em *O sobrinho de Rameau*, sua segunda Sátira, a fim de refletir sobre um problema que está entrelaçado com o cinismo antigo, assim como com o cinismo moderno: o problema do desprezo e do caráter desprezível<sup>194</sup>.

Os cínicos eram reconhecidos pela franqueza *parresíastica*, marcada pela aspereza e ataques verbais virulentos, mas também pela aparência externa rústica. Este modo de ser foi visto por Foucault como “a expressão manifesta de uma provação da existência pela verdade”<sup>195</sup>. A verdade *parresíastica*, aquela que se caracteriza por fazer da própria vida o lugar de manifestação da verdade, foi se constituindo uma das características mais típicas do cinismo. “Quando lhe perguntaram qual era a coisa mais bela entre os seres humanos, Diógenes respondeu, *Parrhésia*. A *parrhésia* da Comédia Antiga e a *parrhésia* filosófica do diálogo socrático tiveram continuidade no cinismo de Diógenes e na sátira cínica”<sup>196</sup>.

O modo como o cínico vive está vivo pois é a manifestação de si como *bíos*, é um modo de existência que provoca as pessoas para que manifestem a sua verdade, numa deslocação radical da verdade para a vida, ou seja, que manifestem a outra vida que não é a verdadeira.

Com efeito, o cínico é o soberano de si, aquele que torna possível a vida corajosa de dizer a verdade na relação consigo mesmo e com os outros, é zelador do seu próprio pensamento na medida de si. A vida verdadeira só pode acontecer como vida outra, e é do ponto de vista dessa vida outra que vai se fazer aparecer a vida comum das pessoas comuns como sendo precisamente outra que não a verdadeira.

---

<sup>193</sup> PROBSTING, H. N. A recepção moderna do cinismo. Diógenes no Iluminismo. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, B. (org.). *Os cínicos: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*, p. 377.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>195</sup> FOUCAULT, M. *Les courage de la vérité*, p. 323.

<sup>196</sup> PROBSTING, H. N. *op. cit.*, p. 379.

A “vida outra” como manifestação de si é ao mesmo tempo um modo de existência cuja tarefa é a de mostrar através do discurso que o outro está no erro, onde não se deve estar. Ela exige regras, condições, modos muito característicos. Portanto, tal prática é forma de vida, é uma *tékhne tou bíos* articulada ao princípio do dizer-a-verdade corajosamente. Este modo de vida é condição de possibilidade para a prática da *parresía*, onde um franco falar é primordial para o cínico, aquele em que *bios* e *logos* estão relacionados, sendo o *logos* sempre encarnação do *bios*.

Sendo inadmissível, insolente e intolerável o dizer franco do cínico, e a sua própria vida, poderíamos perguntar quem os cínicos põe em risco? Quem não suporta a verdade da *parresía cínica*? Fala-se aqui de limites, daquilo que está fora do quadro de visibilidades e tolerância para ver a vida outra.

A *parresía*, como um modo de vida, implica que as coisas, que desse modo de vida fazem parte, tais como a indumentária, os objetos, e tudo aquilo que contribui para que o *parresiasta* (*parresiastés*), aquele capaz de usar da *parresía*, podem ser considerados no jogo *parresiástico*, na relação consigo (*parresiasta*) e com o outro (aquele que no caso do jogo). A *parresía* acontece envolvendo as pessoas e próprias coisas que fazem parte da relação que se estabelece entre os envolvidos, na medida em que ela é modo de fazer, modo de ser, modo de vida.

Nessa perspectiva, num jogo *parresiástico* cínico, o *parresiasta* vai se construindo na relação, por exemplo com uma obra de arte, como discurso de verdade cínica, deixando de ser apenas um espectador que vê o que nega, mas um espectador que pode se transfigurar, assim como transfigurar a obra do artista. Esse jogo se caracteriza como um jogo *parresiástico* cínico, ou seja, aquele que com uma obra (no caso da pintura, um quadro) e o próprio espectador, que passa a ser um outro do espectador, aquele que se transfigura, no sentido da *parresía* cínica, para a “outra vida”.

Salma Muchail, em artigo intitulado *O dizer-verdadeiro: descrição positiva*, apresenta as qualidades da relação no discurso *parresiástico*, bem como as qualidades do *parresiasta*, e a título de conclusão sugere uma reflexão sobre a figura de Sócrates e a indagação acerca da eficácia da *parresía*. Citando os interlocutores Gros e Paolo Adorno, aponta Sócrates como um exemplo da coragem da verdade, um *parresiasta* por excelência, é uma figura exemplar. “O artigo conclui propondo uma pergunta: é legítimo pensar que Foucault teria desejado que seu trabalho de

intelectual — e até mesmo o trabalho de todos os intelectuais — fosse julgado a partir da harmonia existente entre suas palavras e seus atos?”<sup>197</sup>.

Para ela, se olharmos a partir de uma perspectiva histórica de longo alcance poderemos reconhecer certos personagens modelares, e certos temas que podem ser tomados como “matrizes de experiência”. Considera que a relevância — de personagens e temas decorrem do próprio destino dado ao pensamento ocidental. E conclui dizendo que se pode “compreender que as investigações de Foucault sobre o dizer-verdadeiro sugerem um modo novo de conceber não somente a filosofia, como também a história da filosofia”<sup>198</sup>.

### 3.4 O DESLOCAMENTO DO CINISMO GREGO PARA A MODERNIDADE

*Alguém perguntou por que ele era cínico e disse:  
'Porque eu lato diante do ignorante e lambo o  
sábio'.<sup>199</sup>*

A questão da verdade para os cínicos não se refere a um sistema discursivo de verdades ou o conhecimento da verdade, mas a da própria existência como existência verdadeira, fazendo da própria vida e do seu próprio corpo o teatro escandaloso de uma verdade provocativa, praticando um certo estilo de vida, fora dos padrões da época.

O cinismo traz para o debate um novo modo de ver o problema da coragem da verdade, tanto na forma da *parresía* política do dizer-a-verdade em Assembleia, ou ao Príncipe, quanto na ironia socrática, constituindo a *parresía* filosófica. O cinismo consiste, para além desses dois, numa forma de coragem da verdade, no enfrentamento da cólera das pessoas, tornando visível aquilo que, de certa forma, admitem e valorizam em pensamento e rejeitam e desprezam em sua própria vida, escandalizando-se. Parece-nos que isso chamou a atenção de Foucault para o cinismo socrático. Sócrates colocava seu interlocutor no jogo através das interrogações irônicas, o que fazia com que esse se voltasse para si, mas também porque ao ter a coragem de dizer a verdade, colocava em jogo a própria vida. A relevância do cinismo socrático é uma espécie de referendo do cinismo, enquanto

<sup>197</sup> MUCHAIL, S. T. O dizer – verdadeiro: descrição positiva. *Revista de Filosofia: Aurora*, v. 23, n. 32, p. 162, 2011.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>199</sup> BALDACCHINO, A. *Diogène le cynique: fragments inédits*. Paris: Autrement, 2014. p. 74.



uma categoria que atravessa a história do ocidente, ou seja, uma categoria trans-histórica que, através de diferentes veículos e objetivos, permitiu mostrar o exercício da *parresía*, via ascese, verdade como escândalo e militantismo.

Figura particular da filosofia antiga, o cínico aparece como referência na sua atitude prática, como escândalo, ao longo de toda a história ocidental. Isso ocorre porque ele traz da filosofia antiga a marca da atitude prática, ou seja, com um espírito anti-institucional e antiaristocrático. Tal marca reaparece e marcará também a Modernidade, pois

[...] aparece em suma como o ponto de convergência de alguns temas totalmente correntes, e, ao mesmo tempo, essa figura da vida outra, da vida desavergonhada, da vida da desonra, da vida de animalidade, é também o que, para a filosofia antiga, para o pensamento antigo, a ética e a cultura antiga inteira, também é o mais difícil de aceitar.<sup>200</sup>

É no final da primeira hora da aula de 29 de fevereiro, do último curso do *Collège de France*, que Foucault afirma existir um cinismo trans-histórico: “Há um cinismo que faz corpo com a história do pensamento, da existência e da subjetividade ocidentais”<sup>201</sup>. Em várias aulas desse mesmo curso, Foucault faz menção ao período moderno como aquele marcado pela gesta cínica, que atravessa o tempo histórico, trazendo ao debate a questão ética do sujeito livre por meio da coragem da verdade. Assim a tradição cínica retomada por Foucault é uma categoria ética que sustenta a obra de arte, forjando um vínculo entre vida e arte. Há um cinismo reativado na arte moderna, um certo modo de se relacionar com a verdade.

A noção de trans-historicidade do cinismo foi sendo delineada com as noções de história e arte em Burckhardt, frequentemente citado por Foucault em seus textos, estabelecendo pressupostos para compreensão desta noção.

Segundo Ernani Chaves, em artigo que procurou esclarecer o nexo entre cultura e política nos escritos de Nietzsche, especialmente em “Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino”, tomando por base as ideias de Jakob Burckhardt, mostrou que com

Schopenhauer e Wagner, não se pode esquecer o papel decisivo de Jakob Burckhardt<sup>202</sup> para a formulação de alguns conceitos

<sup>200</sup> FOUCAULT, M. *La courage de la vérité*, p. 248.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>202</sup> Ernani Chaves situa na obra de Nietzsche as menções a Burckhardt: “A impressão causada por Burckhardt acompanha o pensamento de Nietzsche, embora, explicitamente, ele só seja citado três

fundamentais no pensamento do ‘jovem’ Nietzsche, dentre os quais se destaca, exatamente, o de cultura e o das suas relações com a esfera da política<sup>203</sup>.

Jacob Burckhardt (1818–1898) foi um historiador suíço<sup>204</sup>, e sua obra mais conhecida é *A cultura do renascimento na Itália*. Suas aulas (1878, 1870–71) na Universidade da Basileia ficaram conhecidas e agradaram gerações, pois as anotações foram preservadas, inicialmente, com o nome de “Do estudo da História” e a partir da segunda edição, como o título *Reflexões sobre a história*.

Entre seus alunos estava Nietzsche, que naquela época ministrava aulas de Filologia Clássica na mesma universidade. Contemporâneo de Gustave Courbet (1819–1877) e de Baudelaire (1821–1867), tinham ao menos um tema de interesse comum, ou seja, a arte, a estética. Escreveu sobre o “historiador-pintor” e perguntou como esse pintor deveria cuidar para não “borrar” as suas telas, desperdiçar na criação, ao que respondeu que era preciso educar o “olhar” procurando nas “boias” do passado, nos documentos, nas tendências gerais, os parâmetros de pensamento.

Assim como Baudelaire, Burckhardt estava vivendo as transformações do século XIX, e nisso via o papel importante que poderia exercer no trabalho de historiador, levando aos seus alunos os conhecimentos e reflexões sobre a preservação da cultura europeia em suas manifestações artísticas.

Para esse historiador, há um espírito humano reservatório da história através do tempo. Utilizando uma metáfora, baseada em Schopenhauer, escreveu que o espírito “veste-se” de diferentes maneiras em cada época. Caberia ao historiador, aos “grandes homens”, observar e mostrar o que permaneceu. Ele descreve os “grandes homens” como aqueles que têm uma grande força intelectual ou moral, a ponto de aquilo que fazem ter repercussão, servindo nas referências universais. Portanto, esses homens deixam as suas marcas na história, sobre a coletividade.

---

vezes na obra publicada: uma, na *Segunda Extemporânea* (HL/ Co. Ext. II, 3) e as outras duas, muito tempo depois, no *Crepúsculo dos Ídolos* (GD/CI, “O que falta aos alemães”, 5 e “O que devo aos antigos”, 4), em íntima ligação com as obras de juventude. In: CHAVES, E. Cultura e política: o jovem Nietzsche e Jakob Burckhardt. *Cadernos Nietzsche*, v. 9, p. 41-66, 2000. Disponível em: [http://www.gen.fflch.usp.br/sites/gen.fflch.usp.br/files/upload/cn\\_09\\_02%20Chaves.pdf](http://www.gen.fflch.usp.br/sites/gen.fflch.usp.br/files/upload/cn_09_02%20Chaves.pdf). Acesso em: 7 jan. 2019.

<sup>203</sup> BURCKHARDT, J. *Reflexões sobre a história*, p. 214-215.

<sup>204</sup> Estudou na Universidade de Berlin, onde foi aluno de Leopold Von Ranke e do professor de história da arte Franz Kugler. Em 1855, publicou *Der Cicerone: Eineanleitung zum Genuss der Kunstwerkeltaliens* (O Cicerone: Introdução para a Fruição das Obras de Arte da Itália).

Um grande homem é aquele sem o qual o mundo nos pareceria incompleto, porque determinadas grandes ações só podiam ser concretizadas por ele, em sua própria época e ambiente, sendo inconcebível sem ele. O grande homem está fundamentalmente ligado ao grande fluxo central das causas e efeitos. Há um provérbio que diz: “nenhum ser humano é indispensável”, mas justamente os poucos que os são, são grandes homens.<sup>205</sup>

Há o indivíduo, o artista, o cientista, o filósofo, mas ao mesmo tempo há o grande homem, o universal, ou seja, há uma síntese expressa, por exemplo, nas artes. Ernani Chaves esclarece:

Assim sendo, a enorme força intelectual ou moral dos “grandes” resulta e se expressa na atividade criadora, ponto máximo da “unidade” estabelecida entre o universal e o indivíduo, entre o exterior e o interior e da qual as “artes” permanecem a melhor testemunha: “As artes são poder (Können), potência (Macht) e criação (Schöpfung). Sua força impulsionadora central e mais importante, a fantasia, significou em todas as épocas algo divino”.<sup>206</sup>

A relação do pensamento de Nietzsche com o de Burckhardt parece clara quanto à ideia da grandeza. Para o primeiro, qualquer homem tocado pela vida tem grandeza. Tal grandeza é determinada pelas ações, pela forma de perceber a vida. Fazem parte da noção de “grandeza” ser-nobre e querer-ser-para-si, e o filósofo revelará algo do seu próprio ideal quando afirmar:

Será o maior aquele que puder ser o mais solitário, o mais oculto, o mais divergente, o homem além do bem e do mal, o senhor de suas virtudes, o transbordante de vontade; precisamente a isto se chamará grandeza: pode ser tanto múltiplo como inteiro, tanto vasto como pleno [...].<sup>207</sup>

Tanto para um como para outro, o “grande homem” é aquele que, em certo momento da vida, passa a viver a sua história de forma artística.

Burckhardt apresenta a Cultura, o Estado e a Religião como os fatores que permanecem através dos tempos na história, e constituem potências dinamizadas pelos “mestres” de cada época. Considerando a Cultura o fator que está relacionado às necessidades humanas, tanto materiais como espirituais, ela gera bens de modo

---

<sup>205</sup> BURCKHARDT, J. *Reflexões sobre a história*, p. 214-215.

<sup>206</sup> CHAVES, E. *Cultura e política*, p. 46.

<sup>207</sup> NIETZSCHE, F. *Escritos sobre história*. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo: Loyola, 2005. p. 107.

espontâneo, os quais se configuram em expressões como as técnicas, as ciências, as artes, dentre outras, relacionadas à vida moral e intelectual do homem. Ao contrário do Estado e da Religião, a Cultura é a esfera da criatividade, atua constantemente modificando o conhecimento sistemático da Filosofia e da Ciência.

Nessa perspectiva da Cultura, Burckhardt destaca o papel do artista como aquele capaz de perceber os símbolos de uma certa época, mas ao mesmo tempo, ver o que permaneceu de um tempo para o outro. As artes dão forma ao pensamento pois “vestem” de modo sensível a criação do espírito, descrevendo no transitório o permanente. Contudo, ele valoriza de modo privilegiado a arte, tanto como um campo autônomo quanto como campo onde podem ser encontrados os vestígios para compreensão da história, da vida do homem em diferentes épocas, ultrapassando, assim, os limites da própria linguagem artística. O Renascimento na Itália é exemplo de que seria a nova época do moderno, e desse mesmo modo, as obras artísticas também talvez expressem verdades de uma certa época, criando possibilidades para outra. As manifestações artísticas, tais como os relatos, as lendas, a arquitetura, a música, dentre tantas outras, são fontes históricas de excelência.

Tal valorização da arte é também observada em Nietzsche, pois para um e outro a arte é energia criativa para tornar o homem grande. Para Burckhardt, as artes se caracterizam por sua capacidade expressiva. A fantasia, a imaginação são forças propulsoras, têm o poder de “revelar mundos interiores, de modo que esta interioridade retratada aja como uma revelação, constitui realmente uma das virtudes mais raras que pode possuir o ser humano”<sup>208</sup>.

Ernani Chaves destaca questões comuns entre Nietzsche e Burckhardt<sup>209</sup>:

[...] a importância de Schopenhauer, em especial sua crítica ao hegelianismo e suas ideias acerca da arte como consolação e da música como a mais elevada das artes; 2) a importância concedida à antiguidade clássica, em especial aos gregos e 3) a necessidade de uma renovação da cultura e da educação, implicando numa crítica do seu tempo ou, em outras, palavras, da Modernidade.<sup>210</sup>

<sup>208</sup> BURCKHARDT, J. *Reflexões sobre a história*, p. 222.

<sup>209</sup> Ernani Chaves encontra ressonância do pensamento de Burckhardt, especialmente em dois trabalhos de Nietzsche: nas *Conferências sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino*, e na *Segunda Consideração Extemporânea*. Para ele, ambas mostram a admiração e a gentil frieza de Nietzsche pelo professor.

<sup>210</sup> CHAVES, E. *Cultura e política*, p. 41-66.

Esses pontos sintetizados, tais como a noção de tempo histórico, a noção de atualidade e da arte, revelam uma certa proximidade de ideias entre Burckhardt e Nietzsche e, talvez possamos afirmar, entre estes e Foucault.

Em *Nietzsche, a genealogia, a história*, Foucault começa apontando a genealogia como cinzenta; nas palavras dele, “ela é meticulosa e pacientemente documentária. Trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, muitas vezes reescritos”<sup>211</sup>. Isso alerta para o que Nietzsche propôs sobre a pesquisa histórica. Para ele, a pesquisa deve atuar lá onde menos se espera, lá na singularidade dos acontecimentos. A genealogia é meticulosa no saber, nas pequenas verdades inaparentes, estabelecidas por um método severo. Diagnosticar é mostrar essas pequenas verdades inaparentes naquilo que é e naquilo que nem sempre foi. Nesse sentido, o papel do historiador é o de mostrar a heterogeneidade para explicitar, por exemplo, os diferentes mecanismos de sujeição, as práticas, aquilo que a razão entende como necessidade. O contrário seria o que Nietzsche e também Foucault rejeitaram, “uma história que teria por função recolher, em uma totalidade fechada em si mesma, a diversidade finalmente reduzida ao tempo; uma história que permitiria nos reconhecermos em todo lugar e dar a todos os deslocamentos passados a forma da reconciliação”<sup>212</sup>. Ao final do ensaio *Nietzsche, a genealogia, a história*, Foucault escreve que a genealogia retorna às objeções que a história fazia em nome da vida como afirmação e criação, mas metamorfoseando-as.

Para Foucault, o modo de existência cínico foi transmitido para a cultura ocidental de formas diversas através de três principais movimentos: a ascese cristã, a militância política e a arte moderna. A arte moderna, desde o século XIX, estabelece uma relação polêmica de recusa, um cinismo aos cânones estéticos e aos valores sociais.

No que concerne à relação entre o cinismo antigo e o cinismo moderno, Foucault deixa bem clara a descontinuidade marcante, como se não tivesse havido intermediários. Entretanto, existe algo que pode aparecer “como ‘o’ cinismo através de toda a cultura europeia”<sup>213</sup>, no seu caráter de trans-historicidade.

O corpo do cínico, seu cajado, suas roupas, o modo de vida são modos de manifestar a verdade. A imagem na arte moderna, como uma forma de cinismo, é um

---

<sup>211</sup> FOUCAULT, M. Nietzsche, la généalogie, l’histoire. *Dits et écrits*, I, p. 1004.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 1014.

<sup>213</sup> FOUCAULT, M. *Les courage de la vérité*, p. 157.

modo pelo qual a vida faz da obra uma verdade. Talvez Foucault quisesse descobrir as condições de possibilidade, através desse modo de perceber a obra e sua verdade na modernidade, de relacionar o objeto de arte com a verdade. De certo modo ele rejeita as teorias da modernidade que separam a arte da cultura, da ética, e da própria vida. Nessa direção a arte seria um desnudamento, uma redução violenta à existência elementar, uma erupção do elementar, pois contesta o que é considerado não necessário para viver. A arte, nesse sentido, apresenta-se como uma espécie de cinismo, uma prática que contesta a concepção de existência em relação aos valores sociais e as convenções da estética, ficando reduzida ao essencial transformando. Em Manet, Foucault viu um exemplo desse movimento cínico, pois na sua obra se expressa a desconfiança dos cânones estéticos da época.

### 3.5 O JOGO *PARRESIÁSTICO*

Num jogo *parresiástico* que tem características próprias, ou seja, num jogo entre o *parresiasta* cínico e seu interlocutor — no caso da pintura, o “espectador” —, o que ocorre especialmente para o cínico é que ele “se reconhece a si mesmo, e ele está de certo modo sozinho consigo mesmo para reconhecer a prova que faz da vida cínica, a vida cínica em verdade”<sup>214</sup>, põe a prova a si mesmo e ao mesmo tempo o seu interlocutor.

O cínico implementa um jogo parresiástico do dizer a verdade, supondo ao mesmo tempo que ele mesmo tenha a coragem de renunciar às opiniões não fundadas na verdade, de aceitar a verdade sobre si mesmo e de adotá-la como guia de sua conduta, e que seu interlocutor tenha a coragem de reconhecer como verdade aquela verdade desagradável que o cínico pretende infligir a si mesmo.<sup>215</sup>

A vida *Kynikós* é a vida *adiáphoros* (indiferente), “é indiferente a tudo o que pode acontecer, não se prende a nada, contenta-se com o que tem, não tem outras necessidades além das que pode satisfazer imediatamente”<sup>216</sup>. Também é a vida *phylaktikós* (de guarda), ou seja, envolve dedicação aos outros. Esses aspectos constituem a verdadeira vida, ou seja, a *bíos alêtheia*, a vida verdadeira (não

<sup>214</sup> FOUCAULT, M. *Les courage de la vérité*, p. 263.

<sup>215</sup> GOULET-CAZÉ, M.-O. Michel Foucault et sa vision du cynisme dans le courage de la vérité. In: LORENZINI, D.; REVEL, A.; SFORZINI, A. *Michel Foucault*, p. 107.

<sup>216</sup> FOUCAULT, M. *op. cit.*, p. 224.

dissimulada, independente, reta, e de soberania). A vida cínica é considerada por Foucault o eco, o prolongamento, uma passagem ao limite e a reversão da vida verdadeira.

Essa vida que “late”, uma forma de expressão do próprio corpo, é a própria plástica da verdade. Foucault cita Epicteto, que descreve a plástica:

Ele não deve se contentar com mostrar suas qualidades de alma para convencer os profanos de que se pode ser honesto e bom em tudo o que admiram [...] por suas qualidades corporais, provar que a vida simples, frugal e ao ar livre tampouco deteriora o corpo.<sup>217</sup>

Importante para pensar uma arte *parresiástica* cínica é considerar que a *parresía* não acontece apenas enquanto *logos*, pois o *parresiasta* é a própria plástica da verdade, ainda que baseado num ritual de linguagem, que se estabelece em uma relação de alguém que se dirige à coletividade ou a um indivíduo, na arte de vida do cínico vemos uma figura-limite.<sup>218</sup>

A *parresía* pode acontecer nas próprias coisas, na medida em que ela é modo de fazer, modo de ser, modo de vida. Ora, se a *parresía* é modo de vida, as coisas que dele fazem parte, tais como a indumentária, os objetos e tudo aquilo que contribui para que o *parresiasta* seja como ele é, podem ser considerados no jogo *parresiástico* na relação consigo e com o outro.

No capítulo 5 retomaremos as características dos cínicos e do jogo cínico para pensar as obras de Manet e a relação com a verdade do artista. Nessa perspectiva, quem se está construindo é o *parresiasta*, a obra como discurso de verdade cínica e o espectador que vê o que nega, que pode se transfigurar, assim como transfigurar a obra do artista. Tudo isso acontece num jogo *parresiástico* cínico que atualiza a obra e o próprio espectador, que passa a ser um outro do espectador, aquele que faz a “outra vida”.

Para Gros, o interesse de Foucault pelo tema da *parresía* deve-se a dois aspectos. O primeiro refere-se à possibilidade de que o filósofo teve de reatransessar o campo da política, de ter passado pela definição do campo da ética. O segundo refere-se à própria *parresía*, ao franco falar, da coragem da verdade, tema que fez Foucault interrogar-se sobre o estatuto de sua fala. Diz Gros:

---

<sup>217</sup> FOUCAULT, M. *Les courage de la vérité*, p. 284.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 283.

Definitivamente, o que é que faz Foucault, pelo próprio Foucault, algo mais que um professor e algo menos que um militante, algo mais que um erudito e algo menos que um ideólogo? Esse célebre “retorno aos gregos” de que se fala em relação ao último Foucault (o Foucault dos anos 1980) se cumpre num redeslocamento final da figura de Sócrates como “parresiasta”, irmão um instante sonhado, duplo sorridente.<sup>219</sup>

Ora, Gros claramente destaca que o deslocamento aos gregos na fase final de obra de Foucault seria um redeslocamento para a figura de Sócrates *parresiasta*, seu duplo.

É na arte moderna que Foucault situa o cinismo da cultura, uma forma de se revoltar contra si mesma, mas ao mesmo tempo é “sobretudo na arte, mesmo que não só nela, que se concentram, no mundo moderno, no nosso mundo, as formas mais intensas daquela vontade de dizer a verdade que não tem medo de ferir os seus interlocutores”<sup>220</sup>. É uma arte que rejeita, nega toda a forma já conquistada, é antiplatônica e antiaristotélica, ou seja, é capaz de fazer a redução do elementar da existência. Assim a arte moderna, como cinismo da cultura, poderia ser definida com anticultural.

Quando em *Le courage de la vérité* Foucault mostra um deslocamento do cinismo grego para a Modernidade, ele está fazendo aproximações importantes entre ética e estética. As relações entre essas esferas não dependem mais do que se definiu na esfera estética como “obra de arte”, e sim de uma ética cujo estilo é o da coragem da verdade, seja no ativismo político da “vida revolucionária”, ou na “vida artista” em que a arte é capaz de dar à existência a verdadeira vida, ou seja, uma forma que “irrupção de algo novo”<sup>221</sup>. Nesse sentido:

O pensamento de Foucault situa-se nos limites da ética e estética da vida através da hipótese da atitude crítica e da re-invenção do sujeito, de sua autoformação para o governo de si e dos outros, pensamento que conduz suas análises para a possibilidade de novas formas de subjetivação e outras formas de estilização da vida.<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> GROS, F. (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004. p. 155.

<sup>220</sup> FOUCAULT, M. *L'arte di vivere senza verità perché oggi ha vinto il cinismo*, 2009.

<sup>221</sup> Cf. PORTOCARRERO, V. Os limites da vida: da biopolítica aos cuidados de si. In: ALBUQUERQUE JR., D. M.; VEIGA-NETO, A.; SOUZA FILHO, A. (org.). *Cartografia de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 422.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 421.



Vera Portocarrero afirma, portanto, que o pensamento de Foucault, com a hipótese da atitude crítica e da reinvenção do sujeito, está situado nos limites da ética e estética da vida.

A vida que se apresenta com variáveis, tais como as condições de existência, a partir, por exemplo, da arte como uma forma de objetivação, as condições de possibilidade de formas de subjetivação que transforme o modo de vida que resistam ao poder e normalizações de assujeitamento, é também a vida que diagnostica o presente na forma de “pensamento limite, fronteiroço, que se exerce nos limites epistemológicos, políticos, éticos e estéticos”<sup>223</sup>. Nesse aspecto se enfatiza a importância de se pensar a *parresía* cínica na arte moderna como um jogo, esse que é o da forma mais intensa de um dizer verdadeiro, um jogo fronteiroço, ético e estético, aquele que tem a coragem de arriscar ferir. Quando Foucault analisa as obras de Manet na Conferência de Tunis em 1971, ele deixa de lado as explicações tradicionais e propõe uma análise das características picturais da obra, e com isso ele percebe, como esta sendo proposto aqui, que através das mudanças estéticas realizadas por Manet, ele provocou um escândalo de ordem moral e ética.

A propósito dessa condição das obras, o próximo capítulo tratará do “pensamento pictural”, um possível pensamento na pintura, num pensar e ver por imagens.

---

<sup>223</sup> PORTOCARRERO, V. *Os limites da vida: da biopolítica aos cuidados de si*, p. 421.

## CAPÍTULO 4: O PENSAMENTO PICTURAL NA PERSPECTIVA DE FOUCAULT

*O pensamento pictural é, pois, um recurso do pensamento crítico que vai além das querelas estéticas e poéticas, pois atravessa de um ponto a outro a cultura do presente como se almejasse restituir à reflexão uma sobre o fenômeno que parece hoje condicioná-lo mais: o imaginar.<sup>224</sup>*



**Figura 4** - MANET, Édouard [1881-1882]. *Un bar aux Folies-Bergère*. Pintura, óleo sobre tela, 96 x 130 cm.  
Fonte: Courtauld Institute Galleries.

Foucault disse assim, referindo-se ao quadro apresentado na Figura 4:

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

---

<sup>224</sup> CATUCCI, S. Pensamento pictural. In: ARTIÈRES, P. (org.). *Michel Foucault, a literatura e as artes*. Tradução Pedro de Souza e Jonas Tenfen. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014. p. 137.

essa faixa dourada que está aqui, de modo que Manet fecha o espaço com um tipo de superfície plana, como que com uma parede; [...] Manet, nessa parede e pelo fato de que era um espelho, representou aquilo que está diante da tela, de modo que não se vê, não há verdadeiramente profundidade. É a dupla negação da profundidade, pois não apenas não se vê o que há atrás da mulher, já que ela está bem à frente do espelho, mas não se vê atrás da mulher senão o que está à frente. [...] Mas é preciso ainda acrescentar outra coisa, que é que vocês veem aqui o reflexo de uma personagem que está falando com a mulher; é preciso supor, portanto, nesse lugar que deve estar ocupado pelo pintor, alguém cujo reflexo está aqui. Ora, se houvesse em frente à mulher alguém lhe falando, e lhe falando de tão perto como se vê aqui, haveria necessariamente sobre o rosto da mulher, sobre seu pescoço branco, sobre o mármore igualmente, algo como uma sombra.<sup>225</sup>

O quadro tem uma estranheza, mas por outro lado tem elementos conhecidos. Foucault destaca o tamanho do espelho, o qual ocupa praticamente todo o fundo do quadro: “Manet representou no espelho o que há diante da tela, de maneira que é uma dupla negação da profundidade. Não se vê o que há atrás da mulher situada imediatamente diante do espelho, não se vê atrás dela senão o que há na frente”<sup>226</sup>.

Ao fazer essa e as demais observações, constata-se que ele instaura um discurso pictural. Quando diz do lugar do pintor,

o pintor ocupa, pois sucessivamente, ou, antes, simultaneamente dois lugares incompatíveis [...] ele está mostrando propriedades e características do quadro que vão além do caráter estético, mas abordando de modo crítico, avançando com um “olhar outro” sobre a tela.<sup>227</sup>

Inicia-se este capítulo 4 com uma epígrafe sobre o pensamento pictural, com a imagem do quadro *Um bar no Folies-Bergère*, de Manet, e com a citação de parte dos ditos de Foucault sobre *O lugar do espectador: Um bar no Folies-Bergère*, na Conferência *La peinture de Manet* (1971)<sup>228</sup>, para delinear o que se pretende problematizar neste capítulo. Inicialmente, destacar que quando Foucault faz as suas análises sobre a obra de Manet, no início dos anos 70, ele está fazendo observações

<sup>225</sup> *Un bar aux Folies-Bergère* é a obra estudada por Foucault em *La place du spectateur* na Conferência *La peinture de Manet*, ministrada Tunis em 1971. In: SAISON, M. (dir.). *La peinture de Manet. Suive de Michel Foucault un regard*. Paris: Éditions du Seuil, 2004. p. 44.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 44.

que rompem com uma análise tradicional das obras de arte, e assim parece estar desenvolvendo um pensamento pictural, o que permite mostrar como Manet utilizou da materialidade do quadro para colocar uma discussão sobre o espelho e os personagens, mostrando, por exemplo, o lugar que o pintor ocupa. Assim, o primeiro item a ser trabalhado é “A obra de arte e suas visibilidades — ‘pensamento pictural’”, onde se apresentam alguns pontos para se pensar a pintura como prática discursiva, como um pensamento crítico que pode avançar com um “olhar outro”. O segundo ponto a ser tratado é sobre “a condição histórica que torna possível a ‘modernidade pictórica’”. Foucault identificou na pintura de Manet, com suas características, um limiar da Modernidade. Assim poderia se falar de uma “arqueologia do visual pictórico”. Para mostrar esse limiar entre a época da representação e a Modernidade, o terceiro item tratado será “Um breve estudo da obra pictórica *Las Meninas* de Velázquez”, no qual se pretende mostrar que a pintura tem uma forma visível em sua historicidade, pois é dada à luz em seus jogos de verdade. Um quarto item, chamado “A exterioridade, o fora, o excesso é uma forma do conhecimento”, será abordado para problematizar o pensamento pictural e a exterioridade, forma de conhecimento, e os meios com que conta para isso. Com o objetivo de contextualizar e apresentar um Manet *parresíasta*, ou seja, aquele que foi rejeitado na sua época, pois com sua obra escandalizava, a ser discutido no capítulo 5, nesse item, será abordado o pintor Manet, sua trajetória e influências, bem como uma mostra da análise de *L’Exécution de Maximilien*, uma das obras da Conferência de Tunis. Como último ponto do capítulo chamado “Manet cria modificações para a pintura ocidental”, será discutido o Manet que em sua atitude cria o que Foucault identificou como quadro-objeto, o quadro que cria modificações para a pintura ocidental.

#### 4.1 A OBRA DE ARTE E SUAS VISIBILIDADES — “PENSAMENTO PICTURAL”

Foucault não declarou ter feito uma arqueologia das visibilidades da pintura, mas observa-se que a escolha de abrir o livro *As palavras e as coisas*<sup>229</sup> com *Las Meninas*, de Velázquez, foi uma definição por colocar o quadro em posição muito importante aproximando-o da discussão que amplia a visão sobre a epistemologia das ciências. A pintura, que não foi interpretada por ele na busca de recuperar o que

---

<sup>229</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*.

Velázquez quis dizer, talvez tenha sido escolhida por ser um regime discursivo específico e, assim, poder fazer parte da análise das práticas discursivas. Ou seja, o quadro é mais que um documento visual, ou simples imagem ilustrativa; é antes um modo que Foucault escolheu para formular o que pensava sobre os saberes na época clássica. Para mostrar uma ordem de saberes fundados na representação, através das relações entre espaço, o que é visível e o que está invisível, entre outros<sup>230</sup>, e não mais na ordem das semelhanças, característica dos saberes no final do século XVI. Trata-se de determinar, na composição da tela, em seus jogos de luz, o espaço das visibilidades e das invisibilidades, o entrecruzamento do discurso e da forma plástica.

Em *Les mots et les images*, texto (resenha) escrito para o *Le nouvel observateur* em 1967, para apresentar dois ensaios de Panofsky (*Ensaio de iconologia e Arquitetura gótica e pensamento escolástico*), Foucault deixa claro algo que mostra um problema importantíssimo de sua obra: a análise das relações entre *Le discours et le visible*<sup>231</sup>. Escreve ele:

Estamos convencidos, sabemos, que tudo fala em uma cultura: as estruturas da linguagem dão sua forma à ordem das coisas. Outra versão (muito fecunda, como sabemos) deste postulado de soberania discursiva que a iconografia clássica já assumia. Para Émile Mâle, formas plásticas eram textos investidos em pedra, em linhas ou em cores; analisar um capitel, uma iluminura, era manifestar o que “isso queria dizer”: restaurar o discurso lá onde, para falar mais diretamente, ela havia se despedido de suas palavras.<sup>232</sup>

No texto *Qu'est-ce qu'un auteur?*<sup>233</sup>, resultante da conferência proferida na *Société Française de Philosophie*, em 22 de fevereiro de 1969, Foucault se refere aos

---

<sup>230</sup> Mais diante será feita uma discussão mais detalhada da análise da obra apresentada por Foucault em *As palavras e as coisas* em “Breve estudo da obra pictórica *Las Meninas* de Velázquez”.

<sup>231</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les images*. *Le Nouvel Observateur*, n. 154, 25 octobre 1967, p. 49-50. *In: Dits et écrits, I*, p. 649.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 649.

<sup>233</sup> A conferência *Qu'est-ce qu'un auteur?* foi o debate com M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo e J. Wahl. Em 1970, Foucault faz uma versão modificada dessa conferência na Universidade de Búfalo (Estado de Nova Iorque), a qual foi publicada em 1979 nos Estados Unidos. A versão em português foi prefaciada por José A. Bragança de Miranda e António F. Cascais. Eles escreveram o prefácio intitulado “A lição de Foucault”. Os textos de Foucault reunidos sob o título *O que é o autor? parecem estranhos*, pois só agora podem ser lidos com outros olhos, em relação a quando foram publicados. “Aquilo que parecia como uma idiosincrasia, como uma questão de ‘estilo’, por exemplo, na recusa foucaultiana da categoria autor, ou a sua insistente recusa do gesto biográfico adquirindo assim uma outra nitidez: mostra-se o efeito de uma necessidade a exigir explicação”. Com isso ele escreve, por exemplo, sobre a função autor, ou seja, “a função de caracterizar a existência, a circulação e a operatividade de certos discursos numa dada sociedade.” FOUCAULT, M. *O que é um autor?* 3. ed. Tradução António F. Cascais e Eduardo Cordeiro. São Paulo: Vega, 1992.

“fundadores de discursividade”<sup>234</sup>, ou seja, àqueles que criam novas possibilidades e regras para a formação de outros textos, mas também novos modos de produzir a compreensão do mundo. Foucault, ao falar da função autor, limitou-se ao autor entendido como autor de um texto, de um livro. Mas percebeu que teria sido necessário tratar do que é a função autor na pintura, na música, nas técnicas etc. Assim poderíamos perguntar se no caso das obras de arte, a pintura, em especial, um pintor, em sua função-autor, também teria esse papel de “instaurador de discursividade”.

A função-autor é “característica de um modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”<sup>235</sup>. O autor não pode ser procurado no escritor, e aqui poderíamos dizer, também no pintor, pois se trata de um jogo. Foucault se ateu ao mundo dos discursos, mas afirma que teria sido necessário falar do que seria a função-autor na pintura, na música, nas técnicas. A função-autor é instituída, pois determina e articula os discursos, muitas vezes plurais, e pode dar lugar a vários “eus” simultaneamente.

Os “fundadores de discursividade” são autores que produzem, além de suas obras, alguma coisa a mais, produzem “a possibilidade e a regra de formação de outros textos”<sup>236</sup>. Ora, se a “função-autor” poderia ser pensada na pintura, ou na música, então os artistas seriam vistos como “fundadores de discursividades”, pois poderiam produzir outras formas de arte, outra arte. Assim, se Foucault coloca as obras de arte como “instauradoras de discursividade”, então é possível cogitar um “pensamento pictural”, e uma estética da imagem na ontologia do presente. As obras pictóricas são objetos históricos que em determinados momentos e condições de possibilidade foram produzidas.

Entretanto, “o pensamento da pintura pode ir além das condições históricas do pensamento de seu tempo”<sup>237</sup>. Pode ir além porque, enquanto imagem, não verbaliza, mas mostra e “pensa” por imagens. Importante ressaltar que o interesse de Foucault pelas “obras” e, em específico, por “obras de arte da pintura” não passa por

---

<sup>234</sup> FOUCAULT, M. *Qu'est-ce qu'un auteur?* Bulletin de la Société française de philosophie, 22 février 1969 ; débat avec M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl). In: *Dits et écrits, I*, p. 832.

<sup>235</sup> FOUCAULT, M. *Qu'est-ce qu'un auteur?* In: *Dits et écrits, I*, p. 826.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 832.

<sup>237</sup> ARASSE, D. Elogio paradoxal de Michel Foucault através de As Meninas. In: ARTIÈRES, P. et al. (dir.). *Michel Foucault*, p. 251.

uma visão “estética”, mas sim pelas visibilidades, por uma preocupação epistemológica e crítica.

Se podemos deduzir dos escritos de Foucault uma estética da pintura, esta tem como princípio a eliminação de toda decisão estilística e a preferência pela dimensão de um “pensamento pictural”, do qual a matriz epistemológica e crítica exclui toda a possibilidade de uma poética normativa qualquer que seja.<sup>238</sup>

Quanto a esse ponto, observa-se que Foucault não faz o estudo de um objeto artístico para dar um significado ao objeto. Ao contrário, ele se interessa pelo que a imagem faz, na dimensão do pensamento, e menos pelo que ela diz. De certa forma, ela, a imagem, pode ser comparada ao discurso. Contudo, ressalta-se que a pintura é o campo do visível, enquanto o discurso, o campo dos enunciados. Isso faz com que seja possível afirmar que a imagem na pintura também passe pelas condições de visibilidade e em cada *epistémé*, posto que há determinada possibilidade de saber — poder sobre o homem, sobre os objetos de conhecimento. Assim, o que é invisível numa pintura, numa imagem, o que é invisível para quem vê uma obra de arte, é parte integrante da invisibilidade de quem vê.

Foucault ilumina esse hiato, esse entre lugar, essa fronteira onde, segundo o enunciado caro a Maurice Blanchot, falar não é ver. Nesse entre lugar não há nenhuma garantia transcendente — seja Deus, o Homem, a Lei, a Natureza, a Comunicação —, mas é nele que o pensamento se torna possível e pensável.<sup>239</sup>

Em *Foucault*, Deleuze escreve sobre a contribuição de seu amigo para pensarmos a arte como um processo de subjetivação, como um campo de experiência, um campo de experiência do pensar. Em diferentes patamares, o pensamento como invenção é também possibilidades de vida, de existência como obra de arte.

Pensar é, primeiramente, ver e falar, mas com a condição de que o olho não permaneça nas coisas e se eleve até as “visibilidades”, e de que a linguagem não fique nas palavras ou frases e se eleve até os enunciados.<sup>240</sup>

<sup>238</sup> CATUCCI, S. O pensamento pictural. In: ARTIÈRES, P. (org.). *Michel Foucault, a literatura e as artes*, p. 136.

<sup>239</sup> FRANÇA, A. Ressonâncias de Foucault para o pensamento do cinema contemporâneo. In: QUEIROZ, A.; CRUZ, N. V. e. (org.). *Foucault hoje?* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 121.

<sup>240</sup> DELEUZE, G. A vida como obra de arte. In: *Conversações (1972-1990)*, p. 119.

Pensar o que acontece entre o ver e o falar a partir das visibilidades que não são as formas de objetos, não se confundem com os objetos, com as qualidades sensíveis das coisas. Para explicar isso, Deleuze ressalta que Foucault propõe rachar as coisas, quebrá-las, fazê-las reverberar.

As visibilidades não são formas de objetos, nem mesmo formas que se revelariam ao contato com a luz e com as coisas, mas formas de luminosidade, criadas pela própria luz e que deixam as coisas e os objetos subsistirem apenas como relâmpagos, reverberações, cintilações. Esse é o segundo aspecto que Foucault destaca em Raymond Roussel, e que talvez tenha tentado destacar em Manet.<sup>241</sup>

As reverberações, as formas de luminosidade, fariam parte de um jogo de verdades, ou o que Deleuze chama de processos (*procedures*) do verdadeiro. É o *processus* de ver, que por sua vez coloca ao saber questões:

o que é que vê sobre tal estrato nesse ou naquele limiar? Não se pergunta apenas de que objetos se parte, que qualidades segue, em que estados a coisa se instala (*corpus sensível*), mas: como se extraem, desses objetos qualidades e coisas, visibilidades? Quem as ocupa e as vê?<sup>242</sup>

Como se fosse um pintor, Foucault faz “quadros”, propõe o que Deleuze chama de quadro-descrição, uma solução para caracterizar as visibilidades, “assim como a curva-enunciado é a regulação que caracteriza as legibilidades”<sup>243</sup>.

Nas aulas de História da Arte e Estética da Pintura Ocidental em Tunis (1967–1968) e nos estudos que realizava sobre Manet, Foucault estava, de certa forma, buscando entender os lugares de visibilidade próprios da pintura. Desde a análise de *Las Meninas* até os estudos sobre Manet, ele percebia que a pintura permite diagnosticar as condições de possibilidade de configurações visíveis, seja na forma representativa de *Las Meninas* ou na materialidade da *Olympia* de Manet. Segundo Triki, “[...] cuidando para não cair em um tipo de fenomenologia da experiência perceptiva [...]”<sup>244</sup>, a pintura permite diagnosticar “nos lugares de visibilidade que oferece a pintura, dispositivos próprios a tal pintura, ou tal formação histórica”<sup>245</sup>.

<sup>241</sup> DELEUZE, G. *Foucault*. Tradução Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 62.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>244</sup> TRIKI, R. Foucault en Tunisie. In: FOUCAULT, M. *La peinture de Manet: suivi de Michel Foucault, un regard*. Dir. Saison Maryvonne et al. Paris: Édition du Seil, 2004. p. 58.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 60.



Preocupado com a escrita da arqueologia do saber, cuidando para não pensar um sujeito criador, receptor aos moldes da fenomenologia, esses estudos poderiam ter um fundamento estético baseado nas características das obras, tal como as análises feitas sobre as 13 obras de Manet na conferência de 1971, em que ele coloca a pintura como lugar de visibilidades, assim como um documento. “Seria, portanto, o documento por excelência que se estenderia, num plano de espaço, no campo das presenças e concomitâncias, dos novos objetos e de suas relações”<sup>246</sup>.

Para Foucault, um quadro (pintura) pode ser considerado uma formação discursiva. Em *Ceci n'est pas une pipe*<sup>247</sup>, ele retoma a noção de semelhança discutida em *As palavras e as coisas*, mostrando que na pintura ocidental a representação se distingue da referência linguística, sendo que a primeira implica a semelhança e a segunda a exclui. Nesse sentido, uma mudança vai ser feita por Paul Klee e Kandinsky, pois a representação plástica e a escrita passam a ser indistintas, o que de certa forma contribuiria para que a pintura pudesse ser considerada uma forma de arquivo. Há uma relação de subordinação onde texto e imagem, ora um ora outro, têm a regra.

No que se refere ao primeiro princípio: separação entre representação plástica e signo linguístico, (ou entre imagem e palavra ou entre, figura e grafismo), Foucault encontra um procedimento de demolição dessa tradição em Magritte. Para isto, situa duas obras — “Isto não é um cachimbo” e “A arte da conversação”, como os dois extremos onde se desdobraria a sua pintura, como um jogo de palavras e de imagens. Na primeira, se dá a incisão do discurso na forma das coisas. Na segunda, as coisas autônomas falam: *Rêve, Trêve, Crève* — falam as pedras silenciosas para os pequenos tagarelas mudos. Para Foucault, é entre estes dois extremos — discurso-coisa, coisas que falam — que a pintura de Magritte desdobra o jogo das palavras e das imagens<sup>248</sup>.

Stefano Catucci, quando perguntado sobre uma possível dimensão estética na obra de Foucault, responde que não se encontram nem em uma teoria da sensibilidade, nem em um pensamento específico dirigido à experiência da arte, nem

<sup>246</sup> TRIKI, R. Foucault en Tunisie. In: FOUCAULT, M. *La peinture de Manet: suivi de Michel Foucault, un regard.*, p. 60.

<sup>247</sup> FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. O texto de Foucault é uma resposta às observações que Magritte fez sobre o livro *As palavras e as coisas* e a obra *La trahison des images*. MAGRITTE, R. [1928-1929]. *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*. Pintura, tinta a óleo, Museu de Arte do Condado de Los Angeles (LACMA), Califórnia.

<sup>248</sup> MURICY, K. Os direitos da imagem — Michel Foucault e a pintura. *O que nos faz pensar*, v. 21, n. 31, p. 41, 2012. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.fil.pucRio.br/index.php/oqnp/article/view/360>. Acesso em: 15 dez. 2019.

em uma crítica, mas ele não isola o elemento estético como uma dimensão de si. Escreve Catucci:

Foucault, no entanto, não isola o elemento estético, não o identifica como uma dimensão por si só, mas a considera uma das muitas camadas que compõem a episteme de uma época. A arte, da literatura à pintura, é uma fonte para ele, um documento a ser colocado ao lado de outros — textos filosóficos, relatórios médicos, relatórios policiais etc. — no arquivo de um período histórico.<sup>249</sup>

O que Foucault faz apontando as referências à pintura e à literatura em *As palavras e as coisas*, por exemplo, é mostrar um sistema de conhecimento, mostrar “um sensor que sinaliza o limite das práticas. As obras [...] mostram as lacunas e a temporalidade da Ordem”.<sup>250</sup>

Catucci pondera que, ainda que não seja reconhecida por Foucault, é possível dizer que há uma “dimensão estética” atuando nas análises, por exemplo no tema do olhar e a importância que têm em seus escritos, “as descrições de cenas apresentadas quase como instantâneos do momento histórico a serem observados, seja o *Navio dos Loucos* ou Borges, a tortura com que se abre *Vigiar e punir* ou descrever o elefante com o qual ele inaugurou, em 1981, o curso *Subjectivité et vérité*”<sup>251</sup>.

O olhar, a atividade perceptiva, configura como possibilidade crítica da filosofia, ainda que permaneça como um componente operacional do pensamento crítico. No sentido epistemológico, a dimensão estética faz a distinção entre o visível e o enunciável, mostrando uma camada da sensibilidade refratária à ordem do discurso. A visibilidade mantém uma margem que excede a ordem e, portanto, a dinâmica dos mecanismos de exclusão. Foucault “atribui à possibilidade de forçar os limites da fala, valorizar a alteridade e praticar a resistência deve ser rastreado precisamente àquele excedente de visível que o enunciativo não pode adquirir”<sup>252</sup>.

---

<sup>249</sup> CATUCCI, S. Risposte al forum “Letteratura e arte in Foucault”. *Materiali foucaultiani*, Disponível em: <http://www.materialifoucaultiani.org/it/materiali/altri-materiali/62-forum-letteratura-e-arte-in-foucault/165-materiali-foucaultiani--stefano-catucci-1.html>. Acesso em: 10 ago. 2019.

<sup>250</sup> *Ibid.*

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> *Ibid.*

#### 4.2 A CONDIÇÃO HISTÓRICA QUE TORNA POSSÍVEL A “MODERNIDADE PICTÓRICA” ENTENDIDA COMO ABANDONO DA ILUSÃO DA REPRESENTAÇÃO

As visibilidades estão no campo das formações históricas. Sendo assim, cada época faz ver e irá dizer sobre o que é possível ver. Cada formação histórica produz uma distribuição do visível e do enunciável, sendo que essa distribuição muda e, com isso, muda também a visibilidade. Seja nas descrições do hospital geral, nas prisões, nas pinturas de Manet ou de Magritte, na descrição de *Las Meninas* de Velázquez, Foucault está falando das visibilidades.

Na descrição da loucura<sup>253</sup>, por exemplo, ele vê na obra *A nau dos loucos* (1502), de Bosch, na imagem, sob um certo ângulo, a loucura trágica, voltada para o mundo, e de outro ângulo a loucura crítica, voltada para o homem. Na *História da loucura* entre “o verbo e a imagem, entre aquilo que é figurado pela linguagem e aquilo que é dito pela plástica, a bela unidade começa a se desfazer: uma única e mesma significação não lhes é imediatamente comum”<sup>254</sup>. A visibilidade da loucura é o próprio “louco”, a experiência do internamento, enquanto que o enunciável é o discurso médico sobre ela. Nesse exemplo, percebe-se que o visível é determinado pelo enunciável, mas não irreduzível a ele.

O visível e o dizível têm papel fundamental, podendo ser considerados formas constitutivas de saberes. Entretanto, se há um campo de visibilidades, assim como o campo dos enunciados, também se poderia fazer uma arqueologia da pintura, como a prática discursiva atravessada pelas positivities de saberes. Sobre esta possibilidade, em *Arqueologia do saber*, na última parte do capítulo 6, onde trata da relação entre arqueologia e análise das ciências, coloca a questão sobre a possibilidade de ir além da região dos discursos científicos pela seguinte pergunta:

[...] seria possível conceber uma análise arqueológica que fizesse aparecer a regularidade de um saber, mas que não se propusesse a analisá-lo na direção das figuras epistemológicas e das ciências? A

<sup>253</sup> Segundo Foucault em *História da loucura na Idade Clássica* a loucura apareceu no imaginário da Renascença na “Nau dos Loucos” — composições literárias que descreviam viagem simbólica com equipagem e heróis imaginários, buscando fortuna ou um destino (séc. XV e XVI). Confiados a mercadores e peregrinos, os loucos eram escorraçados das cidades e levados para longe nessa Nau, tornando-se prisioneiros de sua própria partida. Ao mar cada um era lançado a seu próprio destino, pois, a partida podia significar o último embarque, ou também a chegada. A navegação do louco, na peregrinação em busca da razão, mostrava simbolicamente a passagem que o excluía e o encerrava. Colocado no “interior do exterior”, ele tornava-se exterior, “prisioneiro da passagem” como uma personagem da ambiguidade entre o destino e as verdades da vida.

<sup>254</sup> FOUCAULT, M. *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 33.

orientação voltada para a *epistémé* é a única que pode abrir-se à arqueologia?<sup>255</sup>

Observa-se que na visão de Foucault pode haver arqueologias que se desenvolvam em diferentes direções, e para exemplificar ele cita a arqueologia da sexualidade, da pintura e do saber político. Destacamos que no exemplo da sexualidade ele estabelece dois caminhos de análise: um primeiro que mostraria como, no século XIX, constituíram-se saberes tais como a biologia ou a psicologia da sexualidade, e como ocorreu a passagem desses saberes para o discurso científico freudiano, e um segundo caminho, que apontaria para uma análise em que a arqueologia mostrasse como “as proibições, as exclusões, os limites, as valorizações, as manifestações verbais ou não, estão ligadas a uma prática discursiva determinada”<sup>256</sup>. Tal análise mostraria que as práticas discursivas citadas estariam em uma direção ética e não na direção de uma *epistémé*.

[...] a pintura não é uma visão que se deveria, em seguida, transcrever na materialidade do espaço. Não é mais um gesto nu cujas significações mudas e indefinidamente vazias deveriam ser liberadas por interpretações ulteriores. É inteiramente atravessada — independentemente dos conhecimentos científicos e dos temas filosóficos — pela positividade de um saber.<sup>257</sup>

Talvez seja possível afirmar que Foucault aponta para uma arqueologia da pintura, como um domínio de saber, sendo possível interrogar esse domínio em outra direção, ainda que ele afirme que a questão permaneça em suspenso e que a orientação para a *epistémé* tenha sido a única explorada até aquele momento.

Analisando os textos de Foucault dos anos 60, Thomas Bolmain discute a prática da “arqueologia da pintura” em seu artigo *Pratique archéologique, esthétique picturale et temporalité historique chez Foucault*, de 2010<sup>258</sup>, tratando de questões da “estética pictórica”. Investigar essas questões só faz sentido se estiverem relacionadas às questões epistemológicas dedicadas à arqueologia. Por um lado, a pintura é usada como arquivo; por outro, o que ele chama de um esboço de uma arqueologia da pintura. Nesse contexto, a arqueologia é vista como uma prática e não

<sup>255</sup> FOUCAULT, M. *L'archéologie du savoir*. [A arqueologia do saber]. Paris: Gallimard, 1969. p. 251.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>258</sup> BOLMAIN, T. « Pratique archéologique, esthétique picturale et temporalité historique chez Foucault. *Revue Sens Public*, 8 janvier 2010. Disponível em: [http://www.sens-public.org/article.php3?id\\_article=720](http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=720). Acesso em: 2 nov. 2018.

como um método, a questão pictórica cruza, mas também compõe a arqueologia. Contudo, Bolmain salienta que devemos distinguir o fato de Foucault usar a pintura como arquivo, e o fato de ele esboçar os delineamentos de uma arqueologia da pintura, sendo Manet o elo essencial.

A pintura de Manet, com suas características, é um limiar do final da representação, assim, “a arqueologia do visual pictórico determina o limiar de uma modernidade que, como a modernidade epistêmica, é sinônimo do fim da representação”<sup>259</sup>.

Ora, parece que o autor deixa muito claro que Manet, juntamente com a arqueologia do saber, marca a condição histórica que torna possível a “modernidade pictórica entendida como abandono da ilusão da representatividade”<sup>260</sup>. De outro lado, poderíamos simplesmente pensar a pintura como um tipo de saber. Um tipo de saber não resultante de pesquisa científica.

Entretanto, é preciso que se pergunte como a aquisição desse saber é possível e qual é o resultado dele. Tal questionamento foi feito por Catherine Soussloff<sup>261</sup>, em artigo de 2011, no qual analisou o tema da pintura na obra de Foucault. Ora, se a pintura é uma modalidade de saber, os resultados seriam de outra ordem. Sustenta a autora que a análise foucaultiana dos elementos pictóricos surgiu como resultado da rejeição, tanto dos métodos sistemáticos convencionais utilizados para interpretar as pinturas quanto dos modos aceitos de interpretação, resultando numa compreensão da pintura como meio singular de analisar uma *epistémé*. Soussloff afirma que a

[...] compreensão de Foucault sobre a pintura orientou ele e seus leitores para o que poderia ser agora chamado de uma história alternativa da arte, através de um meio ou uma abordagem bem conhecida pelos filósofos e críticos literários, a da ironia.<sup>262</sup>

Cabe lembrar de Georges Didi-Huberman quando escreve sobre a força de imposição da imagem em nosso universo estético e em outras instâncias da vida. A

<sup>259</sup> BOLMAIN, T. « Pratique archéologique, esthétique picturale et temporalité historique chez Foucault.

<sup>260</sup> *Ibid.*

<sup>261</sup> Catherine M. Soussloff é professora no Instituto *Peter Wall Institute de Estudos Avançados na Universidade da Colúmbia Britânica*. Trabalha com História da Arte, Arte Visual. Faz estudos de historiografia, teoria e filosofia da arte e da cultura visual, especialmente na tradição europeia moderna até o presente. É autora de *Foucault on Painting* (2017).

<sup>262</sup> SOUSSLOFF, C. M. Foucault on painting. *History of the Human Sciences*, v. 24, n. 4, p. 113-123, 2011. Disponível em: <http://www.ian-latham.com/foucault.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2019.

imagem mostra verdades e ao mesmo tempo nos engana. Ela se impõe e mostra as verdades cruas, prolifera-se, sofre censura e destruição. A imagem sofre dilaceramentos, “reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes”<sup>263</sup>.

A força da imagem está, por exemplo, no universo da crença cristã, em que se produziram inúmeras imagens de túmulos fantasmaticamente esvaziados de seus corpos. O corpo do Cristo é o modelo, que por ter deixado o túmulo após crucificação e morte, suscita, inaugura o processo da crença.

[...] a iconografia cristã terá inventado todos os procedimentos imagináveis para fazer imaginar, justamente, a maneira como um corpo poderia se fazer capaz de esvaziar os lugares — quero dizer esvaziar o lugar real, terrestre, de sua última morada. [...] da idade Média aos tempos modernos, vemos assim, junto às paredes das igrejas, incontáveis túmulos que transfiguram os corpos singulares [...].<sup>264</sup>

Percebe-se que as imagens têm essa capacidade de esvaziar os túmulos para enchê-los de promessas. Paradoxalmente, no caso do universo cristão, há a promessa da ressurreição, mas ao mesmo tempo, também, há as exigências e punições. Isso é explicado pela concepção de que o que vemos vive, dependendo do que nos olha, como afirma Huberman: “O que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha”<sup>265</sup>. Ora, o que nos olha nos impõe ao olhar o visível. Mas, há uma inelutável cisão entre o que nós vemos e o que nos olha, o que facilita o desenvolvimento de crenças. No caso do exemplo acima, diante de uma tumba, aquele que é cindido vê alguma outra coisa além do que vê. Ir além do que se vê, deixar de perceber o que nos olha é fixar o olhar em nossas crenças, nossos desejos e temores, e deixar de perceber a materialidade do “jazigo” na sua função de abrigar um corpo em processo de se desfazer.

Em *Les mots et les images*, artigo publicado em “*Le nouvel observateur*”<sup>266</sup>, texto já citado, em que faz referência a dois ensaios do historiador de arte Erwin Panofsky, Foucault afirma que a palavra e a imagem têm materialidades distintas com

<sup>263</sup> DIDI-HUBERMAN, G.; CHEROUX, C.; ARNALDO, J. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2013.

<sup>264</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 42.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>266</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les images*. In: *Dits et écrits*, I, p. 649.

complexas relações de sentido. Observa que Panofsky privilegia o discurso para mostrar o visível e o dizível de determinada cultura e momento da sua história. Nessa linha, ele afirma que “o discurso e a forma se movimentam um em direção ao outro”<sup>267</sup>. Considerando os possíveis deslocamentos para a pintura, a música, a literatura, o cinema, em momentos determinados da história da arte, seus discursos e imagens têm movimento e relações complexas mantendo suas características próprias. O que vemos não reside no que é dito, pois a forma não é um modo outro de dizer; por outro lado é manifestação, mas não é fundo interpretativo comum a todos os fenômenos de uma cultura.

Antes dessa análise, em *Le mots et le choses*, ele já apontava que a relação da linguagem com a pintura, pois são irreduzíveis. É o que ocorre na representação em um quadro do século XVI, que se apresenta como representação, segundo Foucault, sob quatro formas que fazem da obra uma unidade articulada: linhas e cores que marcam o estilo; posicionamentos ritualísticos, valores, ou seja, as convenções; uma tipologia expressa em temas, episódios, conceitos; e finalmente, a um sistema de valores, uma sintomatologia social.

Posto isso, compreende-se que a representação “não é exterior nem indiferente à forma, pois está ligada a esta por um funcionamento que pode ser descrito, desde que se discriminem os seus níveis e que se precise, para cada um deles, o modo de análise que deve ser específico a ele”<sup>268</sup>. Porém, Panofsky “substitui essa oposição simples pela análise de uma função representativa complexa que atravessa, com valores diferentes, toda a densidade formal do quadro”<sup>269</sup>.

Ainda que se reconheça a importância dos estudos sobre as formas, Foucault lembra que foi a história da arte que, buscando nas estruturas linguísticas, fez nascer esses estudos. A função representativa da pintura ocidental até o final do século XIX, ou seja, uma pintura, em sua forma, tinha uma relação com certo objeto, o que determinava o essencial da obra. O tratamento que Panofsky dá ao discurso chamou a atenção de Foucault, pois ele privilegiou o discurso para descrever toda uma franja do visível e do dizível de um certo momento histórico.

Uma pesquisa arqueológica da pintura teria como fim analisá-la como uma prática discursiva em que há uma materialidade em elementos, tais como “o espaço,

---

<sup>267</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les images*. In: *Dits et écrits*, I, p. 649.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 651.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 651.

a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos”<sup>270</sup>. Seria pesquisado, por exemplo, se o saber resultante sobre a materialidade dessa prática discursiva teria sido inserido em teorias e especulações, em receitas, e em processos e técnicas. O objetivo de uma arqueologia poderia ser o de reconstruir o discurso do artista, descobrir “o murmúrio de suas intenções” ou ainda apontar “a filosofia implícita que, supostamente, forma sua visão do mundo”<sup>271</sup>. Mas, ao contrário, a arqueologia poderia mostrar, ao menos em uma das dimensões da pintura, que esta é uma prática discursiva atravessada pela positividade de saberes, por enunciados que se sustentam em técnicas e efeitos.

Finalizando esta parte sobre o pensamento pictural, vale salientar, ou melhor, seria razoável pensar com Foucault que as arqueologias se desenvolveriam em direções diferentes, tanto éticas quanto estéticas. Nessa perspectiva, o tema da análise arqueológica de um quadro, sendo a pintura uma prática discursiva diferente que toma corpo com diferentes dimensões, teria outro fim.

#### 4.3 BREVE ESTUDO DA OBRA PICTÓRICA *LAS MENINAS* DE VELÁZQUEZ

Este item tem como objetivo de mostrar uma análise de uma obra feita por Foucault no período da arqueologia, e nesse sentido a análise rompe com a ordem do discurso. Trata-se de um breve estudo da obra pictórica *Las Meninas*, de Velázquez, destacando um pensamento com as imagens que, ao mesmo tempo, sai da filosofia e volta a ela.

A análise da pintura *Las Meninas* de Velázquez<sup>272</sup> é o primeiro capítulo de *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, publicado em abril de 1966<sup>273</sup>. Na obra, Foucault analisou a rede de saberes que deu condições de possibilidade e de transformação para a constituição das ciências humanas. Fez isso estudando o campo das práticas e dos conhecimentos, descrevendo as

<sup>270</sup> FOUCAULT, M. *L'archéologie du savoir*, p. 220.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 219-220.

<sup>272</sup> A obra pictórica *Las Meninas* de Velázquez é conhecida tradicionalmente com esse título somente a partir de 1843, quando passa a fazer parte do catálogo do Museu do Prado, em Madrid. As Meninas são as damas de companhia. A análise que Foucault sobre essa obra conhecida, no capítulo de *As palavras e as coisas*, foi, anteriormente, esboçada no capítulo IX, “O homem e seus duplos”, do mesmo livro. Em 1984, *Las Meninas* foi restaurado sob a direção de John Breale.

<sup>273</sup> Teve com uma tiragem inicial de 3.500 unidades, sendo que dois meses depois houve a necessidade de reimpressão de mais 5.000, em julho mais 3.000, e mais ou menos esse mesmo número em setembro.



descontinuidades históricas em três épocas diferentes da história: o final da Idade Média e a Renascença (século XV e XVI), a Idade Clássica (séculos XVII e XVIII) e a Modernidade (séculos XIX e XX), destacando os seres, as coisas e as palavras como três domínios do saber. Mas também descreveu as continuidades arqueológicas em um mesmo espaço arqueológico entre diferentes saberes empíricos, entre estes saberes e os discursos filosóficos, assim como as diversas correntes de opiniões sobre os mesmos saberes, marcando o espaço geral de determinada época.

Logo no início de *Les mots et les choses*, Foucault propõe mostrar, a partir do quadro *Las Meninas*, como a representação é retratada na idade clássica. Em todo o entorno da cena são depositados os signos e as formas sucessivas da representação, cuja característica mais importante é a ausência do representado. Há uma “invisibilidade essencial” fazendo da representação, pura representação. Assim mostra ele, que as ciências humanas, nascentes na Idade Clássica, já nascem sem o homem.

A pintura tem uma forma visível em sua historicidade, pois é dada à luz em seus jogos de verdade. É o que ocorre na pintura do século XVII, tanto em Velázquez como também nas obras de Caravaggio, Rembrandt e outros. Nesses, se por um lado a luz se torna espaço, fronteiras indistinguíveis, por outro lado, dá forma ao jogo de imagens, em sua temporalidade, muitas vezes evanescentes, ao acaso de seus efeitos. As descontinuidades marcam os limites temporais de uma *epistémê* e nesta as novas formas de saberes e de representação dos objetos.

“Parece que As palavras e as coisas se voltam para uma dimensão muito mais vasta e abrangente: a do pensamento (mesmo se constatarmos uma dobra sistemática no estudo dos saberes [...])”<sup>274</sup>. A *epistémê* de uma determinada época define o campo de análise da arqueologia, as regras que definem as possibilidades de falar, pensar, produzir verdades. O que tem sido possível pensar numa determinada época e em nosso tempo. Nesse livro, Foucault trabalha no plano discursivo, no plano do mesmo. Os saberes que ele escolhe analisar, cuja *epistémê* ele busca, são o que permitiram o surgimento das ciências humanas.

A Idade Clássica é a época da representação, época que instaurou a ordem da razão. Desde Descartes, por dois séculos desapareceu a prosa do mundo. A comparação não mais pode mostrar a ordenação das coisas. A ordem era a ordem do

---

<sup>274</sup> GROS, F. De Borges a Magritte. In: ARTIÈRE, P. (org.). *Michel Foucault, a literatura e as artes*, p. 19.

pensamento. A semelhança era a forma de estabelecer a relação do ser consigo mesmo e perceber a dobradura do mundo, porém na Idade Clássica ela passou a ser uma forma muito simples de aparecer aquilo que deve ser conhecido. Enquanto isso, os signos passaram a ser utilizados como instrumentos de análise, “marcas da identidade e da diferença, princípios para ordenação do mundo, chaves para uma taxionomia”<sup>275</sup>. O mundo tornou-se apenas aquilo que representamos, e a representação veio marcada pelo caminho da dúvida cartesiana.

Nesse contexto, merece destaque a obra *Las Meninas*. Como já apontado acima, no capítulo primeiro de *Les mots et les choses* Foucault analisa o quadro de Diego Velázquez (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1599–1660), *Las Meninas* (óleo sobre tela, 320,5 x 281,5 cm), de 1656, que se encontra no Museu do Prado, em Madrid. O capítulo sobre a obra de Velázquez inicialmente foi publicado na revista *Le Mercure de France* (“*Les suivantes*”, 1964) e foi inserida na primeira edição do livro.

A obra de Velázquez é muito conhecida, e há boa quantidade de obras autênticas conservadas; assim, também sobre o artista se dispõe de muitos dados, o que faz com que a sua figura seja muito bem conhecida. Ele nasceu no meio artístico em Sevilla, onde também fez seus estudos. Sobre *Las Meninas*, o mesmo autor afirma que é um grande compêndio de pintura, pois tem aspectos importantes como a luz, o espaço, retrato, a vida da corte. Usou o efeito barroco de ampliar o quadro com o espelho, mesclando o que se vê com o que não se vê. Faz o convite para o espectador entrar no ambiente do quadro. Pintou o retrato coletivo da família de Felipe IV, mas sem cair na vulgaridade.

O local onde se desenvolve a cena pintada por Velázquez é chamado o quarto do príncipe do Alcázar de Madrid. Nesse há uma escada ao fundo e sete janelas. A cena envolve 11 pessoas ao todo. Ao centro está a infanta Margarita, ladeada pelas meninas Maria Agustina de Sarmiento e Isabel de Velasco. Na direita de quem olha para o quadro estão Mari Bárbola e o anão Nicolasito Pertusato, que apoia o pé em um cão. Na esquerda da infanta está Velázquez, com a cruz de Santiago estampada no peito, diante de uma enorme tela da qual vemos apenas o reverso, com sua palheta e pincéis. Um pouco mais atrás estão Marcela Ulloa e um guarda-damas, único sem identidade conhecida. O rei da Espanha Filipe IV e a rainha Mariana da Áustria, sua segunda esposa, aparecem refletidos no espelho na parede do fundo do quarto. Mais

---

<sup>275</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*, p. 72.

ao fundo, numa porta, está José Nieto, aposentador da rainha, encarregado de cuidar dos aposentos dela e abrir e fechar as portas do palácio, que não se sabe se está entrando ou saindo. É considerada pelos historiadores da arte uma cena da corte do rei Filipe IV. Velázquez estaria fazendo um retrato do rei e de sua esposa, e a infanta estaria chegando com a sua corte para ver o trabalho do pintor. Há um movimento acontecendo e isso se supõe pela presença do aposentador.

Para Daniel Arasse, historiador da arte, a leitura que Foucault fez do quadro “se funda na hipótese que é preciso fingir que não sabemos o que se reflete nesse espelho”<sup>276</sup>. Tal hipótese, ainda segundo o historiador, é impossível, pois historicamente se sabe que o quadro foi pintado a pedido do rei da Espanha para ser colocado no seu escritório privado. Assim, o rei seria o único espectador. Portanto, tal hipótese historicamente é falsa.



**Figura 5** - VELÁZQUEZ, Diego Rodriguez de Silva y [1656].  
*Las Meninas*. Pintura, óleo sobre tela, 320,5 x 281,5 cm.  
Fonte: Museo del Prado.

Conforme Arasse, por outro lado, o filósofo tem mérito com o seu texto, pois lançou, por exemplo, um debate sobre a concepção da perspectiva de *Las Meninas*:

---

<sup>276</sup> ARASSE, D. *Elogio paradoxal de Michel Foucault através de As Meninas*, p. 250.

onde estavam situados o pintor, o espectador etc. Obrigou historiadores da arte a prestar atenção na obra. Velázquez produziu uma obra, uma pintura em certo momento histórico, em certas condições, e esta obra é um objeto histórico. “Mas o pensamento da pintura pode ir além das condições históricas do pensamento de seu tempo”<sup>277</sup>. A análise de Foucault pode ser historicamente falsa, mas é legítima. Seu texto “democratizou” o quadro.

Ele descreveu assim: “bastaria dizer que Velázquez compôs um quadro”<sup>278</sup>; mas propõe que desloquemos o olhar para nos colocarmos numa região onde as coisas podiam ser percebidas de outro modo, para fazer outra descrição. Foucault escolheu vários ângulos para a análise do quadro, porém esses são muito diferentes dos que, em geral, são estudados nos livros de história da arte.

Os ângulos escolhidos são elementos da representação de um ponto fora da tela. Com tais ângulos, Foucault aponta algumas referências da *epistémé* da Idade Clássica baseadas na representação e o solo que vai constituir a *epistémé* moderna. No capítulo IX, “O homem e seus duplos”, item II, “O lugar do rei”, referindo-se ao quadro, Foucault afirma:

[...] a representação é representada em cada um de seus momentos: pintor, palheta, grande superfície escura da tela virada, quadros pendurados na parede, espectadores que olham e que são, por sua vez, enquadrados por aqueles que os olham; enfim, no centro, no coração da representação, o mais próximo do essencial, o espelho que mostra o que é representado, mas como um reflexo tão longínquo, tão imerso num espaço irreal, tão estranho a todos os olhares que se voltam para outras partes, que não é mais do que a mais frágil reduplicação da representação.<sup>279</sup>

Para essa parte do trabalho, foram definidos alguns dos muitos citados por ele, com a finalidade de revisitar a análise.

### *O jogo do visível-invisível*

De dentro do quadro, o pintor está olhando para um ponto que está na beira do quadro; supostamente, neste ponto está o modelo. Ele pinta sobre uma tela da qual o espectador só vê o reverso. O ponto onde está o suposto modelo é onde

<sup>277</sup> ARASSE, D. *Elogio paradoxal de Michel Foucault através de As Meninas*, p. 251.

<sup>278</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*, p. 25.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 319.

estamos, nós, os próprios espectadores, somos o objeto virtual do quadro, do olhar do pintor, modelos vivos, em carne e osso. Com essa provocação de Foucault começa a se tramar na análise uma ambiguidade entre o virtual e o real. O espectador é aquele que precisa estar olhando o quadro, para ser olhado pelo pintor, pois este tem o sujeito que olha como o seu modelo. Esse jogo é garantido pelo reverso da tela. O que está representado para o espectador é o reverso, as costas da tela, por isso não sabemos o que está sendo pintado, não sabemos se estamos sendo pintados ou olhamos apenas. É o jogo do visível-invisível. Só o pintor pode olhar, olhar esse que é um olhar soberano.

### *O do interior e o exterior*

A alegoria do espelho expressa a representação clássica. O quadro visto de fora é um quadro como um todo (é uma representação), embora o modelo possa ser de carne e osso. Olhando de dentro do quadro, no fundo da representação vamos encontrar outros quadros, representados no interior da representação. O tema deles, porém, não é um quadro, é um espelho. Aqui se faz outro jogo, do mesmo modo que a frente da tela só é visível para o pintor, o espelho é visível para o espectador, mas não visível para o pintor. O espelho faz ver sem que ninguém o veja, pois, todos os olhares se dirigem para frente, para aquilo que todos olham. O espelho reflete o modelo que aparece dentro da representação representado, ou seja, o Rei Filipe IV e a esposa. Essa representação é tão frágil quanto essencial. Isso se percebe na pouca nitidez do casal soberano. Além do jogo visível invisível, há outra ambiguidade: a do interior e exterior. O espelho mostra os modelos dentro do quadro por reflexo (o rei e a rainha), modelos que são exteriores (o rei e a rainha não estão na tela que olhamos) e que são olhados pelo pintor que os representa. Com isso temos um espaço interno do quadro. Representação da representação de modelos. Então temos no espaço interno, a representação dos modelos, mas por reflexo. Os modelos são os espectadores que olham do exterior o quadro, o pintor. O pintor também é uma representação, é o jogo entre exterior e interior. O quadro que representa o quadro é o pintar pintando. O quadro é a representação da representação.

### *O visitante ambíguo*<sup>280</sup>

No fundo do quarto há uma figura que pode estar entrando ou saindo. “Como as imagens que se distinguem no fundo do espelho, é possível que ele seja um emissário desse espaço evidente e escondido. Há, no entanto, uma diferença: ele está ali em carne e osso”<sup>281</sup>. Quem é, o que faz, o que significa aquele cavalheiro na porta? Parece que está dentro e fora dele. Caso se pense de dentro, internamente, é como se ele não fosse parte da representação, como se ele fosse um espectador interno que está assistindo à representação e é ao mesmo tempo representado. O visitante faz ver o que é real (o espelho ao contrário) e o que é representado. Ele não é real, mas se nos colocarmos no exterior, ele é espectador interior ao quadro. A que veio ele? Trata-se de um observador tão invisível quanto o modelo. Talvez seja um terceiro personagem da representação.

### *Espaço vazio cheio de presença do ausente e presente*

O visitante olha os todos os personagens. À esquerda, o pintor; à direita, o homem e a mulher; entre duas damas, a princesa. Do ponto de vista do espectador interno, temos dois outros. Na altura, o espelho é o centro do quadro. Mas se alçarmos na direção os planos, o centro do quadro é o olhar da princesa. Só que os dois centros estão direcionados para o ponto convergente, o espaço abaixo, que ultrapassa a borda do quadro, onde não há ninguém, espaço que demarca o interior e o exterior do quadro. É o espaço olhado pelo pintor e personagem, e também o espaço donde os modelos olham o pintor e os personagens dentro do quadro. Espaço vazio e extremamente ocupado. Pode ser o próprio pintor ou pelo rei e a rainha, ou qualquer espectador. É o espaço vazio cheio de presença do ausente e presente. Está aí e não está o sujeito que vê que é objeto, que está e não está. É este que ocupa o lugar principal do quadro. O soberano é esse centro. É duplamente soberano e comanda toda a composição. Como é ocupado pelo soberano, esse é o espaço do visitante que assiste a cena e é projetado para dentro da cena. Lugar do pintor representado. O espaço vazio faz desse quadro como um todo aquilo que o espelho faz no interior do

---

<sup>280</sup> Termo usado por Foucault para designar o homem que entra e sai ao mesmo tempo. In: FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*, p. 26.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 26.

quadro. Ele tudo reflete: o rei ausente fica presente por reflexo, também no quadro como um todo se torna presente, o modelo real, o pintor real, o espectador projetado no visitante. Nesse espaço da representação, de modo ausente, o lugar do sujeito só pode ser o sujeito representado. O sujeito de carne e osso não pode ter lugar nesse quadro. É dentro desse espaço que começa a representação, é o começo da Idade Clássica. O lado presença existe, mas também é vazio, espera para ser ocupado por um sujeito real concreto de carne e osso. Sujeito real, realidade que só se dará no século XIX.

Assim como no quadro de Velázquez, em que o modelo está presente apenas por reflexo, na Idade Clássica o homem está presente apenas por representação e ainda não pode ser tomado como objeto de conhecimento. Foucault escreve:

Na representação, os seres não manifestam mais sua identidade, mas a relação exterior que estabelecem com o ser humano. Este com seu ser próprio, com seu poder de se fornecer representações, surge num vão disposto pelos seres vivos, pelos objetos da troca e pelas palavras quando, abandonando a representação que fora até então seu lugar natural, retiram-se na profundidade das coisas e se enrolam sobre si mesmos segundo as leis da vida, da produção e da linguagem.<sup>282</sup>

Ao estudar a vida, o trabalho e a linguagem, o sujeito do saber torna-se também objeto de conhecimento, inaugurando a Modernidade. Rompendo com a indissociabilidade entre as palavras e as coisas, na Modernidade, de um lado estão as coisas concretas, situadas historicamente, e de outro as representações imprecisas das próprias coisas. Tais representações são os saberes, que só podem ser acessados pelo homem, pois ele passa a se configurar enquanto sujeito de conhecimento. Assim na *epistémê* moderna, formada a partir do fim do século XVIII, a representação e as coisas passaram a estar separadas, o que na tela analisada por Foucault é apontado como o momento em que o rei passa a ocupar o centro do quadro, mesmo não estando lá.

### *A ausência do rei*

Em síntese, na *epistémê* clássica, um modo determinado das relações no plano das regularidades discursivas daquela época, solo a partir do qual as coisas

---

<sup>282</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*, p. 324.

puderam ser ditas, foi pensada por Foucault com o *Las Meninas*. Ele mostrou no quadro uma das principais características dessa *epistémé*, ou seja, ausência do representado. O rei Felipe IV, personagem considerado o centro da temática, só aparece refletido no espelho. Há uma invisibilidade marcada como pura representação. Assim, tal como nessa obra, na *epistémé* clássica o homem, o sujeito das ciências do homem, está invisível. “É preciso, pois, fingir não saber quem se refletirá no fundo do espelho e interrogar esse reflexo ao nível de sua existência”.<sup>283</sup> O artifício da ausência do rei, utilizado por Velázquez, marca um lugar vago, o do pintor e o do espectador, quando compõe ou olha o quadro. Afirma Foucault:

É que, nesse quadro talvez, como em toda a representação de que ele é, por assim dizer, a essência manifestada, a invisibilidade profunda do que se vê é solidária com a invisibilidade daquele que vê — malgrado os espelhos, os reflexos, as imitações, os retratos. Em torno da cena estão depositados os signos e as formas sucessivas da representação; mas a dupla relação da representação com o modelo e com o soberano, com o autor e com aquele a quem ela é dada em oferta, essa relação é necessariamente interrompida.<sup>284</sup>

Na pintura do século XVII, momento em que ela deixa de ser um *anologon* do mundo, a invisibilidade do que se vê é solidária com a invisibilidade daquele que vê, ou seja, como no quadro de Velázquez em que o rei está invisível, na *epistémé* clássica o homem constituinte do conhecimento também está invisível, substituíram-se as aparências de imagens por ausências.

Nas figuras da representação, as imagens se relacionam através da luz, com a dimensão sensorial da visão, tão somente como visibilidade. Quando é ausência, singularmente adquire força de presença no seu lugar no espaço do quadro.

Mas as visibilidades também devem se integrar de uma maneira diferente, à luz. Tanto que a luz, como forma receptiva de integração, deve fazer para si um campo comparável, mas não correspondente, ao da linguagem como forma de espontaneidade. [...] Visibilidades, por sua vez, à luz de formações históricas, constituem quadros, que são no visível o que se enuncia no dizível ou no legível. A “pintura” sempre assombrou Foucault, e ele frequentemente usa essa palavra em um sentido muito geral, que também abrange as expressões.<sup>285</sup>

<sup>283</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*, p. 25.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>285</sup> DELEUZE, G. *Foucault*, p. 86.



Aqui Deleuze está dando uma interpretação “kantiana” da relação entre visível e enunciável em Foucault, ou seja, pela relação entre espontaneidade e receptividade da *Estética transcendental*, da *Crítica da razão pura*. Dessa maneira, constituir “quadros”, é uma maneira do enunciável apreender o visível e, por isso, que, na Idade Clássica o modo de apreensão das coisas dá-se pelo “quadro” das identidades e diferenças; e na Modernidade, pelo “quadrilátero” volumoso da linguagem. O “quadro” de Velázquez, portanto se situa “entre” estas duas apreensões do visível pelo enunciável, no sentido de que, nesse caso, é o visível que irrompe a rigidez do quadro clássico e do quadrilátero moderno, situando-se, pois, no limiar entre ambos.

#### 4.4 MANET E AS MODIFICAÇÕES PARA A PINTURA OCIDENTAL

Pensar o pintor e sua obra é também identificar aspectos para além da sua obra, pois as experiências constituem a trajetória para perceber-se, por exemplo, de onde viria esse “olhar” de Édouard Manet, em que o negro passa a ser uma cor constitutiva e fundamental, uma pintura em que os volumes são simplificados. Como aconteceu a aproximação da atitude baudelairiana e a pintura de Manet? Talvez haja pontos da trajetória que sejam esclarecedores para compreender o que poderíamos chamar de um pintor *parresíasta* que foi recusado e discutido, ao mesmo tempo em que foi sendo modificado como pintor.

Ele nasceu em Paris, em 23 de janeiro 1832, e morreu em 30 de abril 1883. Filho de Auguste e Eugênia Manet, ele um oficial da justiça sênior, e ela, filha de um diplomata. Muito jovem frequentou o museu do *Louvre* com Proust, seu amigo. Ainda que o desejo do seu pai fosse ele fazer o curso de direito, como um amante do mar, disse ao pai que ingressaria na marinha. Com apenas 16 anos ele partiu, na condição de piloto estudantil, pois não havia passado no exame para obter uma patente naval, no navio da marinha mercante *La Havre et Guadeloupe* para uma longa viagem até o Rio de Janeiro. Passou dias desenhando e pintando as despensas do navio. Quando voltou para França, aos 18 anos, continuou morando com os pais e ingressou no ateliê de Thomas Couture e lá permaneceu durante seis anos (1850–1856), mantendo contato com outros artistas da época.

Nesse período divide um ateliê com Balleroy, artista especializado em pintar animais. Em 1852–1853, viajou para Holanda, Alemanha, Áustria, e no ano seguinte foi para a Itália, onde conheceu Florença e seus museus.

O seu primeiro trabalho apresentado a um Salon<sup>286</sup> foi *O Bebedor de absinto*<sup>287</sup>, em 1859. A obra não foi aceita, assim como os de tantos outros artistas, provocando reações por parte dos mesmos. Delacroix, pintor e crítico, foi o único a discordar, pois percebeu a qualidade poética do trabalho de Manet. Em 1861, ele participou com *O guitarrista espanhol*<sup>288</sup> (1860), sendo praticamente a sua estreia na cena artística parisiense. Em 1863 ele inscreveu *Almoço na relva*<sup>289</sup>, que, assim como mais de 4 mil obras, foram rejeitadas, incluindo Pissarro, Latour, Cézane. Considerando a situação, os jovens artistas da época fizeram uma petição ao Ministério das Belas Artes denunciando o rigor do regulamento do Salão. Esse e outros fatos contribuíram para que fosse criado o *Salon des refusés* (Salão dos Recusados). Os temas desses artistas, inspirados em Delacroix e Courbet<sup>290</sup>, eram situações vividas na realidade da Paris moderna, seus jardins, rios, avenidas, cafés, em uma França em mudanças sob o efeito da Revolução Industrial. Nesse contexto, a nova arte que estava sendo proposta foi criticada por aqueles artistas adeptos do academicismo, bem como sofreu a zombaria do público em geral.

Acadêmicos da pintura da época e independentes se dividiram. Os artistas revolucionários foram marcados pela experiência do *Salon des refusés*. Nesse movimento chega ao fim, em 1863, a autoridade da *École [des Beaux-Arts]* e nascia a vanguarda.

É no Salão dos recusados que Manet expõe a obra *Almoço na relva*, em que aparece a sua musa Victorine Meurent, jovem que conheceu na Sociedade dos gravuristas em 1862, e seus amigos. A sua musa foi pintada nua, o que para a maioria dos críticos causou polêmica. Muitos entendiam que Manet estava querendo provocar

---

<sup>286</sup> Nos meados do século XIX os Salões anuais tinham uma grande importância no mundo artístico. O primeiro foi criado em 1663, ano em que o Rei Luís XIV criou a Academia de Pintura e Escultura. Só em 1791 o Salão passou a ser aberto a todos interessados. Durante o período monárquico o júri oficial era conservador.

<sup>287</sup> MANET, Édouard. [1858-1859]. *O bebedor de absinto*. Pintura, óleo sobre tela, 180,5 x 105,6 cm. Carlsberg Ny Glyptotek.

<sup>288</sup> MANET, Édouard. [1860]. *O guitarrista espanhol*. Pintura, óleo sobre tela, 147,3 x 114,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

<sup>289</sup> MANET, Édouard. [1863]. *Almoço na relva*. Pintura, óleo sobre tela, 208 x 264 cm). Museu d'Orsay.

<sup>290</sup> Cf. Para Fabrice Masanés, Courbet (1819–1877) estudou arte em Paris e viveu nos círculos boêmios onde conheceu e conviveu com jornalistas, críticos, pintores, tais como Baudelaire, Henry Murger, Phoudhon, Champfleury, entre outros. Estudou pintura com François Bonvin, com quem aprendeu a fazer cópias dos mestres que estavam nos melhores museus da época. Conheceu a escola veneziana e bolonesa de pintura do Renascimento italiano, e o Barroco. Fez vários autorretratos usando traços do romantismo, fazendo oposição ao Classicismo Acadêmico. In: MASANÉS, F. *Courbet*. Germany: Taschen GmbH, 2007.

um escândalo. O nu feminino não seria novidade, pois era apreciado desde que tratado miticamente. Quando Manet pinta Victorine entre os homens vestidos, impede a interpretação mitológica da obra. Os críticos escrevem sobre o desconforto ao ver a obra. Ernest Chesneau, um crítico e historiador que trabalhou na *European Review*, fez relatos e críticas à administração da *Beaux-Arts*, sobre essa obra, que ele considera grotesca e vulgar.

De outra parte, os jovens pintores que faziam parte desse cenário reconheciam a originalidade de Manet. A sua obra começou a abrir caminhos para outros rebeldes impressionistas. Em 1863, ele expõe 14 obras na Galeria Martinet, o que facilitou ser conhecido e estabelecer, assim, com sua obra, um diálogo com o público. No Salão de 1864, ele expõe *Os anjos no túmulo de Cristo*<sup>291</sup>, e em 1865, *Olympia*<sup>292</sup>. Essa última causou alvoroço e gerou muitas críticas. Foi estigmatizado como provocador e imoral. Nos anos seguintes, Manet continua apresentando suas obras: *O tocador de pífanos*<sup>293</sup>, em 1866, foi recusado; em 1865, o *Toureiro morto*<sup>294</sup>, e *Retrato de Émile Zola*<sup>295</sup>, entre outros. Dez anos depois, em 1875, apresenta *Argenteuil*<sup>296</sup>, pintada em 1874, que foi aceita. Em 1882, produz *O Bar no Folies-Bergère*<sup>297</sup>, considerado como seu testamento. Quando pintava essa obra, teve problemas de saúde e morreu em 30 de abril de 1883. Para Friedrich,

A modernidade de Manet é, em parte, uma questão de técnica, da perspectiva em escorço, do hábito de deixar muitos quadros parecendo inacabados, das bordas abruptas — devidas, talvez, à recente mania da fotografia —, das inovações ao criar pinturas que implicitamente versam sobre o ato de pintar. Mas sua modernidade está também na insistência em retratar coisas de sua época: em lugar de guerreiros romanos ou eventos bíblicos, cafés, cenas urbanas, a vida parisiense contemporânea. Não toda a vida parisiense, obviamente — há pouquíssimos trabalhos na visão de Manet,

<sup>291</sup> MANET, Édouard. [1864]. *Os anjos no túmulo de Cristo*. Pintura, óleo sobre tela, 179,5 x 150 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

<sup>292</sup> MANET, Édouard. [1863]. *Olympia*. Pintura, óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm. Museu d'Orsay. A obra *Olympia* foi estudada por Foucault e discutida nas conferências sobre as pinturas de Manet, e será tratada mais à frente em capítulo próprio.

<sup>293</sup> MANET, Édouard. [1866]. *O tocador de pífaro*. Pintura, óleo sobre tela, 1,64 x 97 cm. Museu d'Orsay.

<sup>294</sup> MANET, Édouard. [1864-1865]. *Toureiro morto*. Pintura, óleo sobre tela, 75,9 x 153,3 cm. National Gallery of Art, Washington.

<sup>295</sup> MANET, Édouard. [1868]. *Retrato de Émile Zola*. Pintura, óleo sobre tela, 1,46 x 114 cm. Museu d'Orsay.

<sup>296</sup> MANET, Édouard. [1874]. *Argenteuil*. Pintura, óleo sobre tela, 149 x 115 cm. Musée des Beaux-Arts Tournai.

<sup>297</sup> MANET, Édouard. [1882]. *A bar at the Folies-Bergère*. Pintura, óleo sobre tela, 96 x 130 cm. Courtauld Institute.

pouquíssimos mineiros ou costureiras (ou ainda camponeses, como os que figuravam na obra de Coubert).<sup>298</sup>

Segundo esse autor, Manet dizia que era preciso ser da própria época, mas ele era conservador quando imitava os mestres do Renascimento, não como continuidade, mas como evolução do passado. Ao longo do século XIX, os pintores que buscam conquistar sua autonomia frente à Academia foram apoiados por escritores que há muito conquistaram sua identidade e foram reconhecidos e liberados da autoridade acadêmica.

Pierre Bourdieu tem uma leitura singular sobre Manet:

Mas a vida do artista que ele está inventando oferece em retorno aos escritores, à maneira de uma "profecia exemplar" no sentido de Weber, uma realização paradigmática do modelo de arte pura que ele tenta também para inventar e impor; e a pintura pura, sem função ou significação, que se opõe à tradição acadêmica a concebe, isto é, como uma linguagem destinada a transmitir uma mensagem, contribui para materializar a possibilidade de uma arte livre da obrigação para servir algo e até, mais simplesmente, para significar.<sup>299</sup>

Muitos aspectos da pintura de Manet atraíram Foucault. Ele faz um paralelo, por exemplo, entre a obra literária de Flaubert e a obra pictórica de Manet. A partir de Manet, a pintura tem a sua superfície quadrilátera, e a obra literária tem o murmúrio infinito do escrito. A pintura pode expressar na sua singularidade do visível. Na obra de Manet tudo o impacta. "A feiura, por exemplo. A agressividade da feiura, como em *O balcão*. E depois a inexplicabilidade, já que ele próprio nada disse sobre a sua própria pintura"<sup>300</sup>.

O texto "O negro e a superfície", publicado na íntegra no *Michel Foucault*, obra dirigida por Philippe Artières, Jean-François Bert, Frédéric Gros e Judith Revel<sup>301</sup>, apresenta importantes registros dos estudos sobre Manet, incluindo as imagens dos manuscritos de Foucault, bem como *La peinture de Manet*.

<sup>298</sup> FRIEDRICH, O. *Olympia*: Paris no tempo dos impressionistas. Tradução Hildegard Feits. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 30

<sup>299</sup> BOURDIEU, P. *Manet une révolution symbolique. Cour au Collège de France (1998-2000) suivis d'un inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*. Paris: Éditions Raisons d'agir e Seuil, 2003. p. 645.

<sup>300</sup> FOUCAULT, M. À quoi rêvent les philosophes? *In: Dits et écrits, I*, p. 1574.

<sup>301</sup> FOUCAULT, M. O negro e a superfície. *In: ARTIÈRES, P. et al. (dir.). Michel Foucault*, p. 365-381.

Nesse mesmo livro foi publicado o *Cahier de l'Herne*<sup>302</sup>, um texto inédito escrito por Foucault sobre *As Meninas* de Picasso<sup>303</sup>, pintada em 1957. São os datilogramas do roteiro que Foucault escreveu, sobre a série de 58 pinturas de Picasso, a partir de julho de 1970, a convite de Guy de Cambure, para a galeria *Maeght*. As experiências das análises das obras de Manet são claramente percebidas nos seus manuscritos de “O negro e a superfície”<sup>304</sup>, transcritos por Jean-François Bert. Foucault, no primeiro item, chamado “A relação de Manet com a tradição pictural”, escreveu: “Ela não é de simples ruptura. Manet, aluno de Couture (seis anos) [...]. Não era academicismo puro e simples — ele recusa seus assuntos (Turqueries) — ele recusa sua frieza (Ingres) — ele faz a apologia da insubmissão (rejeição do consagrado, que dá a independência do pensamento)”<sup>305</sup>.

Foucault escreveu que, contra esse academicismo, Couture convidava a um retorno à pintura de Ticiano, Poussin, dentre outros, ao passado dos séculos XVI-XVII, e mostra em que esses teriam influenciado Manet. Mas, ao final desse primeiro item, Foucault chama a atenção das demais lições de Couture:

Couture transmitia lições de Ateliê e colocava com clareza os problemas dessa pintura de Ateliê — composição com luz de vela, claro no centro verde dos lados azulados e negros nas margens — organização triangular [...].<sup>306</sup>

Com o título “As primeiras grandes experiências”, na parte II, Foucault irá mostrar telas que permitem identificar as grandes rupturas. A partir daí, ele começa a tratar de obras específicas. O estudo apresenta quase todas as obras analisadas na Conferência de Tunis, sobre a qual escrevemos na sequência.

Em setembro de 1966, conforme a cronologia apresentada nos *Dits et écrits*<sup>307</sup>, Foucault decide se instalar em Tunis, onde assume uma cadeira de Filosofia.

---

<sup>302</sup> O *Cahier Foucault* (2011) da Editions de L'Herbe, dirigido por Phillipe Artières, Jean-François Bert, Frédéric Gros e Judith Revel, traduzido por Abner Chiquieri, com o título *Michel Foucault*, publicado no Brasil em 2014, pela Forense Universitária. É um projeto coletivo onde podem ser encontrados, o que os pesquisadores chamaram de arquivos do trabalho foucaultiano. No prefácio, os editores chamam a atenção sobre a “oficina” de Foucault e compreensão da maneira como ele trabalhava.

<sup>303</sup> MARTÍN, C. *La cronologia de Las Meninas de Picasso. El Blog del Museu Picasso de Barcelona*, 13 ago. 2015. Disponível em: <http://www.blogmuseupicassobcn.org/2015/08/la-cronologia-de-las-meninas-de-picasso/>. Acesso em: 9 jan. 2019.

<sup>304</sup> ARTIÈRES, P. *et al.* (dir.). *Michel Foucault*, p. 368.

<sup>305</sup> Transcrição do manuscrito de Foucault sobre Manet. *Ibid.*, p. 368.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>307</sup> FOUCAULT, M. Chronologie. In: *Dits et écrits*, I, p. 37.

O biógrafo Didier Eribon<sup>308</sup> relata que, ao fim de setembro daquele ano, Foucault chega à Tunísia<sup>309</sup> para lecionar filosofia, psicologia, mas além dessas, também se dedica a um curso de estética, analisando a história da pintura do Renascimento até a Modernidade, incluindo, de modo mais específico, o pintor Manet. Relata o biógrafo: “Em suas aulas Foucault fala muito sobre história da pintura, expondo talvez os primeiros esboços de um livro que gostaria de escrever sobre Manet”<sup>310</sup>. Em várias conferências esboçou que gostaria de escrever um livro sobre Manet<sup>311</sup> e sobre o que tanto lhe chamava atenção, ou seja, o fato de a pintura de Manet não só tornar possível o impressionismo, mas também o conjunto da pintura moderna, ao quebrar convenções e inventar o quadro-objeto. O livro que receberia o nome de *Le noir et la surface* (“O negro e a superfície”) ficou inacabado e restou sendo publicado no formato de conferências.

*A pintura de Manet* é o título do livro e da conferência que Foucault proferiu em Milão (1967), na *Albright-Knox Art Gallery* de Buffalo (8 de abril de 1970), sobre o *Bar des Folies-Bergères*, em Florença (novembro de 1970), em Tóquio (1970), e a mais conhecida, a de Tunis (1971), com o título *A pintura de Manet*. Maryvonne Saison, editora da edição francesa do texto, relata que antes da palestra da Tunísia Foucault havia assinado um contrato com a *Éditions de Minuit*, editora que publicaria um livro sobre Manet, o qual teria o título *Le noir et la couleur*. Dos estudos realizados para esse projeto (1966), inicialmente, Foucault apresentou a conferência “O negro e a superfície” e depois “A pintura de Manet”, conforme descrito acima. Foi a partir de gravação feita em Tunis, que Rachid Triki fez a transcrição da conferência e, mais tarde, em 1989, a publicação, numa edição especial do *Les cahiers de Tunisie*, dedicada a Foucault. Nessa primeira publicação faltava o final da conferência. Mais tarde, Maryvonne Saison tomou contato com a gravação em cassete, e a transcrição publicada em 1989, bem como com Daniel Defert, que a ajudou a reconstruir uma

---

<sup>308</sup> ERIBON, D. *Michel Foucault, 1926-1984*, p. 178.

<sup>309</sup> Em outubro de 1960, Foucault, aceitando um convite de Jules Vuillemin (professor de psicologia e depois de Filosofia na Universidade de Clermont-Ferrand desde 1951), começa seu trabalho, inicialmente como auxiliar na cadeira de Filosofia e, depois da morte do titular, assume a cátedra (1962). Na realidade ele assume lecionar Psicologia, e ali permaneceu até o final do ano letivo 1965-1966. No final de 1966 ele viaja para a Tunísia, onde ficará durante dois anos lecionando na Universidade da Tunis. Enquanto na França acontecia o movimento de “maio de 1968”, com a perspectiva da queda do governo gaullista, o mesmo não ocorrerá no governo da Tunísia, onde uma onda de agitação começa acontecer desde junho de 1967. Ele voltará para a França em 1968, no outono.

<sup>310</sup> ERIBON, D. *Michel Foucault, 1926-1984*, p. 178.

<sup>311</sup> Cf. Didier Eribon antes de ir para Tunísia Foucault havia assinado um contrato com Jérôme Lindon diretor das edições de Minuit para produzir um “ensaio sobre Manet”.

versão mais confiável, pois havia trabalhado com Foucault na preparação de materiais para a conferência em Tunis, ocorrida no Club Haddad, em 20 de maio de 1971.

Em 2001, foi realizado um colóquio com o nome “Michel Foucault, un regard”, decorrente da recepção que tivera a publicação da conferência. Naquele ano, o editor e tradutor Dominique Séglard teve acesso à gravação integral da fala de Foucault. Com isso, foi concluída a publicação da versão de 2001. A edição francesa completa, intitulada *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault un regard*<sup>312</sup>, publicada em 2004 pela *Éditions du Seul*, apresenta vários textos dos participantes do Colóquio, entre eles os de Triki, Thierry de Duve, Catherine Perret, Dominique Chateau, Blandine Kriegel e Claude Imbert.

Manet foi considerado o pintor que, pela primeira vez, depois da Renascença, permitiu-se utilizar e fazer valer, no interior daquilo que representava, as propriedades materiais do espaço onde pintava, qual seja a tela, a parede, entre outros, representando as três dimensões e provocando o outro olhar do espectador. Porém negava o matérico, a materialidade do quadro, que ocupando um espaço permitia ao espectador deslocar-se e olhar sob diferentes ângulos a obra.

É pertinente que Manet tornou possível o impressionismo<sup>313</sup>, mas não é a esse aspecto que ele se destaca para essa pesquisa. É possível afirmar que Manet fez outra coisa, que ele fez talvez até bem mais do que tornar possível o impressionismo.

Parece que, para além mesmo do impressionismo, o que Manet tornou possível é a pintura posterior ao impressionismo, é toda a pintura do século XX, é a pintura no interior da qual ainda, atualmente, desenvolve-se a arte contemporânea. Essa ruptura profunda ou essa ruptura em profundidade que Manet operou, ela é sem dúvida um pouco mais difícil de situar do que o conjunto das modificações que tornaram possível o impressionismo.<sup>314</sup>

<sup>312</sup> FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Direção de Maryvonne Saison. Paris: Éd. du Seuil, 2004.

<sup>313</sup> O impressionismo tem características muito próprias, pois nele há luz, movimento, uma vez que os artistas saem dos ambientes fechados, buscam elementos da natureza para fazer uma pintura que rompa com a linearidade, com as técnicas anteriores do clássico, avançando numa pintura “realista” e poética. O movimento ocorreu com um grande número de pintores que mudaram a relação entre o pintor e a natureza, o pintor e o espectador, por exemplo. Fizeram estudos sobre o espaço, integrando espaço imaginário com experiências sensíveis, com os mistérios da vida. O que muda é a atitude no pintar.

<sup>314</sup> « Il est vrai que Manet est bien, en effet, le précurseur de l'impressionnisme, c'est bien lui qui a rendu possible l'impressionnisme ; mais ce n'est pas à cet aspect-là que je voudrais faire allusion : il me semble en effet que Manet a fait autre chose, qu'il a fait peut-être même bien plus, que de rendre possible l'impressionnisme. Il me semble que, par de-là même l'impressionnisme, ce que Manet a rendu possible, c'est toute la peinture d'après l'impressionnisme, c'est toute la peinture du XX siècle, c'est la

Diz um verbete de dicionário:

A arte de Manet é prefácio para o futuro, pela liberdade da fatura, pelo papel que atribui à cor. Mesmo quando utiliza os ‘aplats’ e recusa os degradados, a cor conserva valor espacial e nisso reside provavelmente a contribuição mais característica de Manet em sua época.<sup>315</sup>

Explicava Foucault que, depois do século XV, a tradição da pintura ocidental tentava mascarar e contornar o fato de que a pintura estava “[...] inscrita em um certo fragmento de espaço que podia ser uma parede, no caso de um afresco, ou uma prancha de madeira, ou ainda uma tela, ou mesmo, eventualmente, um pedaço de papel”<sup>316</sup>. Com isso, negava-se a materialidade do quadro enquanto espaço diante do qual o espectador podia estar, se deslocar, girar. O quadro, com seu espaço e sua profundidade, dizia Foucault, “[...] representava um espaço profundo, iluminado por um sol lateral e visto como um espetáculo, a partir de um lugar ideal”<sup>317</sup>.

Um exemplo é a *Vênus de Urbino*<sup>318</sup>, de 1538. Nessa obra, Ticiano ilumina várias partes do corpo da “deusa” do amor. O jogo entre a luz e o nu de Vênus surpreende, porém há um ponto de fuga no espaço e o corpo despido, situado na altura do seu olho esquerdo e na linha vertical de prumo na mão esquerda. Esse detalhe mascara, ilude, colocando o espectador num lugar fixo.

Entre outras características, a arte de Manet tira o espectador do seu lugar estável, quando subverte a arte clássica, baseada nos cânones de uma estética firmada na sensibilidade do espectador. Manet deixou agir os elementos materiais puros e simples do quadro, as suas propriedades em si. Faz uma ruptura com a pintura representativa.

Manet cria modificações para a pintura ocidental fazendo ressurgir as qualidades ou limitações materiais da tela. A superfície retangular, os grandes eixos verticais e horizontais, a iluminação real da tela, a possibilidade de o espectador olhá-

---

*peinture à l'intérieur de laquelle encore, actuellement, se développe l'art contemporain. Cette rupture profonde ou cette rupture en profondeur que Manet a opérée, elle est sans doute un peu plus difficile à situer que l'ensemble des modifications qui ont rendu possible l'impressionnisme.* » FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*, p. 22.

<sup>315</sup> MANET. In: *Dicionário da pintura moderna*. Tradução Jacy Monteiro. São Paulo: Hemus, 1981. p. 201-205.

<sup>316</sup> FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*, p. 22.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>318</sup> Obra de Ticiano Vecellio. Óleo sobre tela, hoje na *Galleria degli Uffizi* em Florença na Itália. Esse quadro pode ter inspirado Manet a pintar *Olympia*.



la em um sentido ou em outro, tudo isso está presente nos quadros de Manet e é retomado e restituído nos quadros de Manet. E Manet reinventa (ou talvez inventa?) o quadro-objeto, o quadro como materialidade, o quadro como coisa colorida que uma luz externa vem iluminar e diante do qual, ou ao redor do qual, vem girar o espectador<sup>319</sup>.

Em *La peinture de Manet*, Foucault fez várias observações sobre o que Manet realizou e especifica que ele resgatou na pintura a materialidade do quadro; que, por meio dele, é o pintor que pela primeira vez, depois da Renascença, permitiu-se utilizar e fazer valer, no interior daquilo que representava, as propriedades materiais do espaço onde pintava, qual seja a tela, a parede, entre outros. Após tais observações, procedeu a análise das obras

Na perspectiva do espaço da tela, ele analisou obras como *La musique aux Tuileries*, *Le bal masqué à l'Opéra*, *Le Port de Bordeaux*, *Argenteuil*, *Dans la serre*, *La serveuse de bocks*, *Le chemin de fer*, e *L'exécution de Maximilien*. Na perspectiva da iluminação, analisou *Le Fifre*, *Le déjeuner sur l'herbe*, *Le balcon*, e *Olympia*. E na do lugar do espectador, analisou: *Un bar aux Folies-Bergère*.

Para fins de mostrar, ainda que parcialmente, esse estudo feito por Foucault, destaco a análise sobre *L'exécution de Maximilien*, em que ele dizia que há um fechamento do espaço marcado pelo muro alto, “que não é senão a duplicação da própria tela”<sup>320</sup>. Todas as personagens estão localizadas em uma faixa estreita, fechados num pequeno espaço onde estão todos enclausurados, muito perto uns dos outros, com as armas tocando os seus peitos. No espaço pictórico, a distância não é visualizada. Também a profundidade, não é dada a percepção; a posição espacial dos personagens é fornecida por signos que só têm sentido no interior da pintura. Foucault aponta não somente o espaço da tela, mas também o lugar do espectador. Observa que o pintor não pode representar a distância.

Aqui, nós entramos em um espaço pictórico em que a distância não mais se dá a ver, em que a profundidade não é mais objeto da percepção e em que a posição espacial e o distanciamento das personagens são dados simplesmente por signos que não têm sentido e função senão no interior da pintura (ou seja, a relação em alguma medida arbitrária, e em todo caso puramente simbólica, entre o tamanho de umas e de outras personagens).<sup>321</sup>

---

<sup>319</sup> FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*, p. 24.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>321</sup> FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*, p. 29.

Baseando-se na notícia sobre o fuzilamento do Imperador de Hamburgo Maximiliano (1832–1867), no México, em 19 de junho de 1867, pelas tropas de Benito Juarez, Manet passou a trabalhar o tema tomando por base relatos escritos e gravuras que chegam até a França.



**Figura 6** - MANET, Édouard. [1868]. *L'Exécution de Maximilien*. Pintura, óleo sobre tela, 252 x 305 cm.  
Fonte: Stadtliche Kunsthalle.

Manet jogou a luz exterior do quadro para a pintura que se coloca a partir do espectador. Entretanto, esse lugar não é demarcado, possibilitando o seu deslocamento que, juntamente com outros elementos, tais como o espaço e a luz, constituem a materialidade da obra. A luz, que constrói a espacialidade do quadro, concentra-se nos que morrem.

O espectador faz com o seu olhar não apenas a verdade da morte de Maximiliano, mas a sua verdade decorrente da verdadeira cartografia de saberes, discursos e práticas do gerir a vida fazendo aparecer, nos interstícios do poder exercido sobre a vida, a rejeição da morte.

Em seu livro sobre *Manet*, Bataille afirma que com o tratamento frio que Manet deu à morte, o espectador não pode ficar indiferente. Escreve Bataille: “Em face disso, a morte, friamente, metodicamente tratada por um pelotão de fuzilamento, impede um

tratamento indiferente; tal assunto não é nada senão carregado de significado para cada um de nós”<sup>322</sup>. Porém, ele comenta ainda que tal insensibilidade de Manet, surpreendentemente, é compartilhada pelos espectadores. Essa afirmação pode ter fundamento, sob a ótica de Bataille, mas ele não aprofunda esse argumento.

Em 1972, Foucault proferiu uma palestra sobre Manet em Buffalo nos EUA, no museu de Halbright Knox. O pintor faz uma ruptura importante na arte, pela primeira vez, pois desde o Quattrocento, ele trabalha com as propriedades materiais do espaço da tela na qual ele pinta. Na entrevista, *À quoi rêvent les philosophes?*, concedida a E. Lossowsky, Foucault afirma:

Manet era indiferente aos cânones estéticos que estão tão arraigados em nossa sensibilidade que até agora não entendemos por que ele fez isso, como estava fazendo isso. Há uma fealdade profunda que continua hoje a gritar, a chiar.<sup>323</sup>

A arte de Manet não é normativa, ou seja, a sua pintura não é um lugar de representações fixas que prende o espectador em um lugar, em um ponto único de onde olhar. Assim, percebe-se que o interesse de Foucault por Édouard Manet consiste em tentar entender e mostrar como as obras desse artista modificaram de forma decisiva a história da arte. Ele procurou perceber a pintura e como ela poderia se revelar no objeto pintura.

---

<sup>322</sup> “On the face of it, death, coldly, methodically dealt out by a firing-squad, precludes an indifferent treatment; such a subject is nothing if not charged with meaning for each one of us. But Manet approached it with an almost callous indifference that the spectator, surprisingly enough, shares to the full.” In: BATAILLE, G. *Manet: biographical and critical study*. Translated Austrun Wainhouse; James Emmons. Cleveland, EUA: Editions d’Art Albert Skira, 1955. p. 52

<sup>323</sup> FOUCAULT, M. *À quoi rêvent les philosophes ?* (Entretien avec E. Lossowsky). *L’imprévu*, n. 28, janvier 1975, p. 13. In: *Dits et écrits, I*, p. 1574.

## CAPÍTULO 5: OLYMPIA E LE SUICIDÉ — “O OUTRO OLHAR”

*Longe de erigir a arte e a literatura na autonomia romântica de uma relação reflexiva consigo mesmo, Foucault observou os lugares e as dimensões em que a modernidade desenvolveu sua alternativa, desdobrou os suportes de sua nova inteligência e publicou sua invenção.<sup>324</sup>*

Um dos lugares observados por Foucault para mostrar a Modernidade foi a pintura. Ela é, em sua dimensão, “lugar” alternativo pelo qual a Modernidade tomou distância de uma analítica da finitude, ou de um enunciável centrado no homem como sujeito e objeto de saber.

É com base nos pontos sublinhados em relação à pintura tratados por Foucault, e mais especificamente ao trabalho que realizou sobre a pintura de Manet, com base em seus estudos sobre os impressionistas, e as suas aulas do curso de 1984 sobre a *parresía*, o cinismo e a arte como veículo da atitude cínica na Modernidade, que neste capítulo serão problematizadas duas obras de Manet: *Olympia* (1863) e *Le suicidé* (1877), com uma análise própria, acompanhando singularmente a discussão foucaultiana que vai desde a pintura, passando pela imagem, o espaço, e o espectador, até o jogo *parresiástico* e a estética da existência.

Para tanto, o capítulo está dividido em sete itens. No primeiro, “Um “olhar” que “despertava a ira”, fazendo uma menção ao poema *A Beatriz*, de Baudelaire. A personagem principal é o Amor (personagem figurado), da *Vita Nova*, o deus de Dante ao lado do Deus cristão, remetendo a uma aproximação do paganismo ao cristianismo. Baudelaire faz uma transfiguração<sup>325</sup> da musa mítica Beatriz. Com isso, com a noção de atitude, e no caso da análise das obras, com a atitude cínica pretende-se mostrar o fio desse capítulo. “*Olympia* fez surgir uma nova realidade — o escândalo” é o segundo item do capítulo, no qual será apresentada a obra de Manet, mostrando que ele pensa pintando as formas, a perspectiva, a representação, a narrativa, para que se entre no interior da obra. Mas tal interior, por vezes, de caráter movediço, hesitante, é um sinal constante para que se deixe de lado as certezas sobre

---

<sup>324</sup> IMBERT, C. Les droits de l'image. In: FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*, p. 147-148.

<sup>325</sup> Cf. CORRÊA, A. F. A experiência da poesia do amor em Dante Milano. *Psicanálise & Barroco em revista*, v. 11, n. 2, p. 148-166, 2013. Disponível em: <http://132.248.9.34/hevila/Psicanalise&barrocoemrevista/2013/no2/10.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2019.

a obra. Na sequência, com o objetivo de apontar a perspectiva de Bataille de atualização da obra de arte, o item “O que faz a arte sempre atual” propõe pensar uma visão de experiência limite e a transgressão. O quarto item, “Características da pintura objeto — *Olympia* como o nu escandaloso”, mostra que, para escrever sobre o nu de *Olympia* é importante situar o nu como um tema na tradição da pintura no ocidente desde a Antiguidade. “O *bíos kynikós*, a vida cínica, e as formas de coragem da verdade” é o item que apresenta, numa perspectiva do jogo *parresiástico* cínico, como é possível pensar a verdade da vida cínica, o *bíos alethès* e as suas implicações éticas e estéticas, onde estão envolvidos privilegiadamente o artista Manet, a obra e o espectador a partir das características da vida de cão, a *bíos kynikós* e da vida verdadeira, *alethés bíos*. No sexto item do capítulo, “O acontecimento escandaloso *Olympia* — o surgimento da imagem”, será mostrado que a imagem “é sempre dupla presença”, visão essa que podemos trazer para a análise do acontecimento escandaloso *Olympia*. No último item, “*Le suicidé, la mort* — o escândalo”, dedicado à apresentação da obra *Le suicidé*, pergunta-se sobre o fato de essa obra ter sido marginalizada, desqualificada. Após uma análise do ponto de vista do jogo cínico, a ideia é dar a ver que a nudez da morte que escandaliza coloca o espectador necessariamente implicado diante da verdade até o extremo. O espectador dá lugar ao “outro do espectador”, o lugar da transgressão.

### 5.1 “UM “OLHAR” QUE “DESPERTAVA A IRA”

Inicia-se o item com o poema *A Beatriz*, de Baudelaire. O poeta da Modernidade se inspira na *Beatriz* de Dante Alighieri em *A Divina Comédia*<sup>326</sup>.

#### A Beatriz

Num solo hostil, crestado e cheio de aspereza,  
 Enquanto eu me queixava um dia à natureza,  
 E de meu pensamento ao acaso vagando  
 Fosse o punhal no coração sem pressa afiando,  
 Em pleno dia eu vi, sobre a minha cabeça,  
 Prenúncio de borrasca, uma nuvem espessa,  
 Trazendo um bando de demônios maliciosos,

<sup>326</sup> Cf. ROBIN, P. M. *Beatriz, musa de Dante Alighieri, com suas transfigurações na Vita Nova e incursões na Divina Comédia*. Orientadora: Vilma Katinszky Barreto de Souza. 2010. 74 f. Dissertação (Mestrado Língua e Literatura Italiana) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/marcelorio2016/beatriz-musa-de-dante-alighieri-com-suas-transfiguraes-na-vita-nova-e-incurses-na-divina-comdia>. Acesso em: 31 jan. 2019.

Semelhantes a anões perversos e curiosos.  
 Entreolham-se a mirar-me, aguda e friamente,  
 E, como o povo que na rua olha um demente,  
 Eu via rir, entre si cochichando,  
 Piscando os olhos e também sinais trocando:

Contemplemos em paz essa caricatura  
 Que do fantasma de Hamlet imita a postura,  
 Os cabelos ao vento e o ar sempre hesitante.  
 Não causa pena ver agora esse farsante,  
 Esse idiota, esse histrião ocioso, esse indigente,  
 Que seu papel de artista ensaia à nossa frente,  
 Querer interessar, cantando as suas dores,  
 Os grilos, os falcões, os córregos e as flores,  
 E mesmo a nós, que concebemos esses prólogos,  
 Aos berros recitar na praça os seus monólogos?

Com meu orgulho sem limite, eu poderia  
 Domar a nuvem dos anões em gritaria,  
 Deles desviando a fronte esplêndida e serena,  
 Caso não visse erguer-se, em meio à corja obscura  
 — Crime que até a própria luz do sol abala! —  
 A deusa a cujo olhar outro nenhum se iguala,  
 Que com eles de minha angústia escarnecia,  
 E às vezes um afago imundo lhes fazia”.<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> « *Dans des terrains cendreaux, calcinés, sans verdure,  
 Comme je me plaignais un jour à la nature,  
 Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,  
 J'aiguissais lentement sur mon cœur le poignard,  
 Je vis en plein midi descendre sur ma tête  
 Un nuage funèbre et gros d'une tempête,  
 Qui portait un troupeau de démons vicieux,  
 Semblables à des nains cruels et curieux.  
 À me considérer froidement ils se mirent,  
 Et, comme des passants sur un fou qu'ils admirent,  
 Je les entendis rire et chuchoter entre eux,  
 En échangeant maint signe et maint clignement d'yeux:  
 — «Contemplons à loisir cette caricature  
 Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture,  
 Le regard indécis et les cheveux au vent.  
 N'est-ce pas grand pitié de voir ce bon vivant,  
 Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle,  
 Parce qu'il sait jouer artistement son rôle,  
 Vouloir intéresser au chant de ses douleurs  
 Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs,  
 Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques,  
 Réciter en hurlant ses tirades publiques?»  
 J'aurais pu (mon orgueil aussi haut que les monts  
 Domine la nuée et le cri des démons)  
 Détourner simplement ma tête souveraine,  
 Si je n'eusse pas vu parmi leur troupe obscène,  
 Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil!  
 La reine de mon cœur au regard nonpareil*

Beatriz é a musa de Dante, mulher admirada e idealizada no seu amor da juventude, ajudando-o a amadurecer e aproximá-lo de Deus. Porém, com a morte de Beatriz, transformada em símbolo da teologia e da fé, somente ela pode revelar a Dante o mistério divino. A personagem principal é o Amor (personagem figurado), da Vita Nova, o deus de Dante ao lado do Deus cristão, remetendo a uma aproximação do paganismo ao cristianismo. Baudelaire faz uma transfiguração<sup>328</sup> da musa mítica Beatriz, da Divina Comédia, na Beatriz que compõe o núcleo de *As Flores do Mal* (1857). Ela é uma “Rainha” atormentada que passa a conviver, nas palavras do poeta, com “um bando de demônios maliciosos, semelhantes a anões perversos e curiosos”, e admite que poderia domá-los, mas “às vezes um afago imundo lhes fazia”.

A Beatriz de Baudelaire é fugaz, não é uma musa (filha de *Mnemosyne* e Zeus) como a de Dante, aquela que, mesmo morrendo, torna-se angelical para salvar seu amado do pecado. No texto sobre a Modernidade *O pintor da vida moderna*, escrito em 1859–1860 e publicado no *Figaro* em 1863, o poeta de *As Flores do Mal* escreve sobre um amador da vida,

o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. [...] É um *eu* insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável fugidia.<sup>329</sup>

Assim, *A Beatriz* ilustra a atitude da modernidade baudelairiana. A atitude de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório, de trazer do passado a beleza extraída pelos artistas, para quem constituía o presente. Em *O pintor da vida moderna*, Guys é o pintor que combina a Modernidade e a memória, forma e movimento. O presente, portanto, é uma recusa da história e da temporalidade, mas constitutivo da experiência estética.

Foucault viu nascer na questão sobre a *Aufklärung* outro modo de interrogação crítica, ou seja, a questão: “o que é a nossa atualidade?”<sup>330</sup>, “qual é o

---

*Qui riait avec eux de ma sombre détresse  
Et leur versait parfois quelque sale caresse.*

<sup>327</sup> BAUDELAIRE, C. A Beatriz. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/4174/a-beatriz>. Acesso em: 10 jan. 2019.

<sup>328</sup> Cf. CORRÊA, A. F. *A experiência da poesia do amor em Dante Milano*, p. 148-166.

<sup>329</sup> BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 21.

<sup>330</sup> Judith Revel escreve sobre os termos atualidade e presente: “‘Atualidade’ e ‘presente’ são, inicialmente, sinônimos, no entanto, uma diferença vai se acentuar cada vez mais entre o que, de um lado, nos precede mas continua, apesar de tudo, a nos atravessar e o que, de outro lado, sobrevém, ao contrário, como uma ruptura da grade epistêmica a que pertencemos e da periodização que ela

campo atual das experiências possíveis?”. Tal questão mostra que não se trata de uma analítica da verdade, e sim de uma ontologia do presente. Trata-se de algo que se poderia chamar de analítica do presente. Diz Foucault:

[...] podemos optar por uma filosofia crítica que se apresentará como uma filosofia da verdade em geral, ou podemos optar por um pensamento crítico que assumirá a forma de uma ontologia de nós mesmos e, me parece que a escolha filosófica na qual nos encontramos confrontados atualmente é a seguinte: pode-se optar por uma filosofia crítica que se apresenta como uma filosofia analítica da verdade em geral, ou bem se pode optar por um pensamento crítico que toma a forma de uma ontologia de nós mesmos, de uma ontologia da atualidade [...].<sup>331</sup>

A proposta é pensar uma ontologia de nós mesmos em que nos reconheçamos como sujeitos do cuidado de si e nos perguntemos sobre a nossa atualidade. A interrogação sobre a atualidade, como crítica, é a que abre o espaço da visibilidade, ou seja, abre para que nos olhemos criticamente, para que vejamos o que vemos e como pensamos, mas, ao mesmo tempo, abre para a possibilidade de nos modificarmos, abrindo possibilidade para o que não se pensara e vira antes.

Esse duplo movimento foi chamado de transfiguração. O termo aparece no texto publicado em 1984, por Rabinow, *What is enlightenment?, Qu'est-ce que les Lumières?*<sup>332</sup>, onde, para explicar o que é a crítica, no sentido tratado acima, Foucault menciona a atitude da Modernidade, com Charles Baudelaire, especialmente em referência ao texto *Sobre a modernidade*<sup>333</sup>, no qual o poeta trata do desenhista e ilustrador de sua época, Constantin Guys. Escreve Foucault quanto à visão de Baudelaire sobre Guys:

De fato, aos olhos de Baudelaire, o pintor moderno por excelência é aquele que, na hora em que o mundo inteiro vai dormir, ele se coloca no trabalho e o transfigura. Transfiguração que não é anulação do real, mas o difícil jogo entre a verdade do real e o exercício da liberdade.<sup>334</sup>

---

engendra. Essa irrupção do 'novo', que tanto Foucault quanto Deleuze chamam igualmente de 'acontecimento', torna-se, assim, o que caracteriza a atualidade. O presente, definido por sua continuidade histórica, não é, ao contrário, interrompido por nenhum acontecimento: ele pode somente oscilar e se romper dando lugar à instalação de um novo presente. Se elas representaram um grande problema - particularmente no momento de publicação de *As palavras e as coisas* (1966) — nos anos 80, o conceito de 'atualidade' permite a Foucault encontrar, enfim, o meio para integrar as rupturas epistêmicas.” In: REVEL, J. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlo Piovesanin. São Carlos: Claraluz, 2005. p. 21.

<sup>331</sup> FOUCAULT, M. *Qu'est-ce que les Lumières?* In: *Dits et écrits, II*, p.1506-1507.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p.1389.

<sup>333</sup> BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*, p. 25.

<sup>334</sup> FOUCAULT, M. *Qu'est-ce que les Lumières?* In: *Dits et écrits, II*, p. 1389.



A verdade é o jogo de transfiguração do real, a atitude, o *êthos* filosófico, como atitude-limite, como crítica que faz à análise e à reflexão sobre o que nos é apresentado como universal, necessário, obrigatório. Trata-se, em suma, de transformar a crítica exercida sob a forma de limitação necessária em uma crítica prática sob a forma de ultrapassagem possível<sup>335</sup>.

O jogo da transfiguração do real como ontologia crítica de nós mesmos não é uma teoria, mas deve ser concebida como uma atitude, um *êthos*, uma via filosófica de pesquisa e ultrapassagens. Tal jogo pode ser observado em algumas características do cinismo antigo, na vida do *bíos kunikós*, e como ultrapassagens/excesso na arte da Modernidade.

Fabiène Brugère<sup>336</sup> no texto *L'enjeu de la modernité*, comenta as duas versões do artigo de Foucault, dedicado a responder a questão “qu’est que les lumières” de Kant, o texto *Whats is enlightenment*<sup>337</sup> e o *Q’est que les Lumières?*<sup>338</sup> mostrando que a questão da atualidade deve permitir definir melhor a modernidade. As duas versões atestam, segundo a pesquisadora, o único modo de definir a modernidade, qual seja, a referência a Kant e é por essa via que se localiza Baudelaire. “A questão da atualidade e da novidade filosófica deve permitir definir melhor a modernidade, nossa modernidade, que surge com Kant de acordo com as duas versões do texto. Essa questão da atualidade filosófica não nos deixou desde Kant.<sup>339</sup> A modernidade para Baudelaire é a atitude do poético no histórico e ao mesmo tempo o eterno no passageiro. Contudo, em se tratando de tematizar a modernidade como atitude, Brugère escreve que seria preciso encontrar o que é comum entre a atitude filosófica inaugurada por Kant, e a atitude estética ilustrada por Baudelaire.

---

<sup>335</sup> « Il s’agit en somme de transformer la critique exercée dans la forme de la limitation nécessaire en une critique pratique dans la forme du franchissement possible ». *Ibid.*, p. 1393.

<sup>336</sup> Fabienne Brugère é professora da Université Paris 8 – Vincennes à Saint Denis. Fez trabalhos várias universidades, tanto na Europa, como em outros países. Como pesquisadora tem trabalhos na área de estética e filosofia da arte moderna e contemporânea, entre outros. Publicou *Théorie de l’art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*, (Paris: Champion, 1999); *Le goût. Art, passions et société* (Paris: PUF, 2000); *L’expérience de la beauté* (Paris: Vrin, 2006); *Le sexe de la sollicitude* (Seuil, 2013); *Philosophie de l’art* (Paris: PUF, 2010), com Julia Peker; *L’éthique du car*, (Paris: PUF, 2011); *Faut-il se révolter?* (Paris: Bayard, 2012); *La politique de l’individu*, (Paris: Seuil, 2013); *C’est trop beau*, (Paris: Gallimard Jeunesse, 2008).

<sup>337</sup> FOUCAULT, M. Qu’est-ce que les Lumières? *In: Dits et écrits, II*, p. 1381.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p.1498.

<sup>339</sup> BRUGÈRE, F. Foucault et Baudelaire: L’enjeu de la modernité. *In: BRUGÈRE, F. et al. Lectures de Michel Foucault, 3 Sur les dits et écrits*. Sous la direction de Pierre-François Moreau. Lyon: ENS Éditions, 2003. p. 80.

O acontecimento da modernidade não é mais apenas político, filosófico ou ético. Torna-se poético e, mais amplamente, estético. As análises de Baudelaire em *La Peintre de la vie moderne* parecem estender a reflexão de Kant sobre a modernidade. Com Baudelaire e Kant, ser moderno é adotar uma atitude que reconcilie um sentimento de novidade e uma ruptura com a tradição.<sup>340</sup>

Nesse sentido antes de abordar a “atitude” é preciso pensar atitude enquanto a que visa uma ultrapassagem, e para isso analisar a pergunta de Baudelaire: O que é a arte pura segundo a concepção moderna? É criar a magia sugestiva que contenha ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista<sup>341</sup>. A questão foi feita por Baudelaire, o que, segundo Brombert, no prefácio de seu livro sobre Manet, é uma chave para entender a natureza artística de Manet.

Manet admirava Baudelaire pela sua inteligência aguda e teve como fonte de inspiração muitas de suas ideias. O tema baudelairiano “Il faut être de son temps” (“é preciso pertencer à própria época”) foi assumido por Manet, que deixava para trás a arte com a obrigação moral com o belo, para tentar mostrar os costumes, o modo de ser e os hábitos da cidade. Essa atitude desacomodou os seus contemporâneos, pois gerava incertezas, e por isso ele era acusado de fazer obras fragmentadas e mudas. “Sempre a incapacidade de Manet de se conformar ao ideal, de se dobrar às convenções. Sempre a fascinação da vida, que o leva para as ruas e o faz comparar com a Vênus as criaturas do dia-a-dia”<sup>342</sup>. Ele compunha atraído pelo mundo real, mostrando passado e presente, mas rompendo com o passado artístico mais próximo. Pintou pessoas, homens e mulheres humanas, a condição humana em seus paradoxos e olhares desinibidos, ao contrário dos artistas da representação que pintaram deuses e deusas.

Baudelaire, ao modelar o pintor da vida moderna, segundo Brombert, escreveu que o artista tinha que ser fiel à constelação de sua época, dar significado moral e externo dentro das imagens que vir e tentar reproduzir, sob a pena de produzir uma obra falsa ou vazia. Ele fez críticas aos artistas, aos espectadores e fruidores de arte baseada no passado mítico, religioso, clássico.

---

<sup>340</sup> BRUGÈRE, F. *Foucault et Baudelaire: L'enjeu de la modernité*, p. 86.

<sup>341</sup> BROMBERT, B. A. *Édouard Manet: rebelde de casaca*. Tradução José Guilherme Correa. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 14.

<sup>342</sup> PERRUCHOT, H. *Édouard Manet*. London: Perpetua, 1962. p. 61.

Foucault lidou com a ideia do olhar, das visibilidades na literatura e na pintura, para encontrar experiências e um modo de pensar diferentemente do que se pensa. Seu interesse não passava pela via especializada de um crítico de arte ou de um historiador da arte, mas, ao contrário, tinha um horizonte filosófico no qual a arte faz parte das problematizações da experiência de constituição do sujeito, condicionadas pelo “fora”, da resistência, nos limites, no pensar diferente.

## 5.2 OLYMPIA FEZ SURGIR UMA NOVA REALIDADE — O ESCÂNDALO

Manet relacionou a vida moderna anunciada por Baudelaire aos temas conhecidos da pintura. Exemplo significativo dessa relação está em *Almoço na Relva*<sup>343</sup>, de 1863, com clara referência a *Le concert champêtre*<sup>344</sup>, de Giorgione, que fora atribuído a Ticiano e exposto no Louvre, e também a *Le Jugement de Paris* (1520), de Marcantonio Raimondi, que, por sua vez, inspirou-se em Rafael (1483–1520).

Considerada uma recriação de Manet, ele interpreta e pinta para além das obras de referência, trazendo elementos tais como a naturalidade e, ao mesmo tempo, os questionamentos sobre o provocativo nu, que nessa obra chamou a atenção. Pintou pessoas conhecidas, de convivência cotidiana: o irmão Eugène Manet, o escultor e amigo Ferdinand Leenhoff. Mas foram a modelo Victorine Meurent e sua esposa Suzanne Leenhoff as duas mulheres que deram a inspiração para Manet pintar o corpo e o rosto da mulher nua. Victorine Meurent foi modelo de *Almoço na relva* e *Olympia*. Entre 1849 e 1856, ele frequentou o ateliê de Thomas Couture, com quem teve aulas, e também lá pode ter conhecido Victorine Meurent, sua amada. Manet discutia com seu professor sobre o papel dos modelos, pois ele queria poses naturais, contrariando a tradição da época da representação dos nus clássicos.

Foi nessa experiência no *atelier* de Thomas Couture<sup>345</sup> que Manet aprendeu técnicas, aprendeu a olhar para a pintura do século XVI, em especial para os efeitos

<sup>343</sup> MANET, Édouard. [1862-1863]. *Le déjeuner sur l'herbe*. Pintura, óleo sobre tela, 208 x 264,5 cm. Musée d'Orsay.

<sup>344</sup> Alguns historiadores atribuem a autoria de *Le Concert champêtre* a Giorgione (1477–1510) e outros a Ticiano (1490–1570).

<sup>345</sup> Para Pierre Bourdieu, no *Genèse des champs artistique et critique* (Manuscrit inachevé), o *atelier de Couture* era liberal tanto nos ensinamentos quanto na forma de trabalho: “*l'enseignement est purement technique, l'accent étant mis sur le « métier » et non sur la culture livresque.* » In: BOURDIEU, P. *Manet: une révolution symbolique*. Cour au Collège de France (1998–2000) suivis d'un inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu. Paris: Éditions Raisons d'agir e Seuil, 2003.

das cores, mas também fez a crítica a esta arte acadêmica e liberal do mestre. Uma das técnicas foi a composição de figuras a partir do sistema de triângulos que se interrelacionam, como se pode observar em *Almoço na relva*. Essa obra foi inscrita no Salão dos Artistas Franceses, em Paris, em 1863; mas, caracterizado pelo perfil conservador, o Salão recusou a obra, que foi apresentada no salão que acolhia as obras recusadas no salão oficial. Esse era o *Salon des refusés*<sup>346</sup> (“Salão dos recusados”), onde Manet só então obteve reconhecimento. Nesse mesmo Salão Manet expôs *Mademoiselle V com traje de Espada*, ou *Victorine Meurent em costume de Toureiro*<sup>347</sup>, e *Rapaz em costume espanhol*<sup>348</sup>. Há um enfrentamento ao academicismo que choca o público indo além da novidade da temática. Manet foi rejeitado porque pintava pessoas verdadeiras que posavam para o pintor, eram senhores e modelos que se desnudavam. Um exemplo pontual é a nudez de *Olympia*, exposta no *Salão dos recusados* dois anos depois das celeumas iniciais causadas por sua obra *O almoço da relva*, cuja característica é provocativa, não apenas pela temática, mas também pela maneira não convencional com que Manet trata o corpo desnudo, cuidadosamente pintado sem atribuição de valores.

O pintor não tinha a intenção de escandalizar. “Os pintores não procuram conscientemente o escândalo. É o caso de Manet, educação burguesa e sensibilidade, que intriga a Legião de Honra e o Instituto, e os impressionistas”<sup>349</sup>.

Fried fez suposições sobre a nova forma de pintura de Manet, a do “*du portrait-tableau*”, e a eficiência instantânea dessa, combinando formas figuradas, sombras, efeitos de luz abruptos que rompem com a imagem como totalidade, impressionando o olhar e, por vezes, agredindo o espectador. Tal pintura que subverte sistematicamente a representação de personagens absorvidos em seus pensamentos ou tarefas; ao contrário, diz Fried, “[...] ele procurou deliberadamente uma certa incompreensibilidade do sujeito e fez uma disparidade relativa colocando em cena nas suas pinturas um dispositivo capaz de distanciar e congelar, até paralisar, o

<sup>346</sup> O Salão dos Recusados foi o Salão, sem júri, que reuniu, em 1863, os artistas que não foram aceitos na mais importante das exposições de Paris, no chamado Salão das Artes. Os recusados causaram desconforto com suas cores, temas, realidades, aos que organizavam e mantinham a arte tradicional do século XIX. Eram eles, entre muitos outros, Paul Cézanne, Camille Pissarro e Édouard Manet.

<sup>347</sup> MANET, Édouard. [1862]. *Mademoiselle V... em traje de Espada*. Pintura, óleo sobre tela, 165,1 x 127,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

<sup>348</sup> MANET, Édouard. [1862]. *Rapaz em costume Espanhol*. Pintura, óleo sobre tela, 165,1 x 127,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

<sup>349</sup> JIMENEZ, M. *Qué es la estética?* Tradução Carmem Vilaseca y Anna García. Barcelona: Idea Universitaria, 1999.

espectador”<sup>350</sup>. Citando Carle Desnoyer, pseudônimo de quem escreveu *Sur Manet*, no *Le Petit Journal* em 1863, Fried mostra que, para os padrões de acabamento da época, os quadros de Manet eram considerados mal-acabados, o que Fried interpretou como “un nouveau refus de la clôture propre à la tradition de l’absorbement”<sup>351</sup>, ou seja, mais uma recusa ao modo de representar a tradição do “l’absorbement” dos personagens. Manet pinta personagens que olham para o espectador diretamente.

A propósito da *lettre* de Desnoyer, vale destacar:

Só posso apresentá-lo sob a qualificação de uma das personalidades artísticas mais poderosas do nosso tempo. A expulsão de suas pinturas e a de outra, das quais falarei mais adiante, são os únicos eventos significativos da exposição dos recusados, os únicos pelo menos que poderiam dar lugar a intenções hostis a júri de 1863. Eh! bem, senhor, da minha parte, acredito que os amigos e apoiadores do Sr. Manet não seguem o caminho certo para trazer seu cliente à glória, usando suas obras para convencer o público da indignidade do júri<sup>352</sup>.

Ele pensa pintando as formas, a perspectiva, a representação, a narrativa, para que se entre no interior da obra, na intenção representada naquilo que na pintura tradicional era apenas acessório. Tal interior, por vezes de caráter movediço, hesitante, é um sinal constante para que se deixem de lado as certezas sobre a obra.

Em 1889, passados seis anos da morte de Manet, foi organizada na Feira Mundial de Paris<sup>353</sup> uma exposição para comemorar um século de arte francesa, desde a tomada da Bastilla. *Olympia* e mais 13 telas de Manet foram expostas, com grande aceitação.

No centenário da morte do pintor, em 1983, três exposições, uma em Paris, no *Grand Palais*, outra em Washington, na Nacional Gallery, e em Londres, no Tate Gallery, os curadores Françoise Cachin, Theodore Reff e Michel Wilson, respectivamente, seguiram a tendência de contextualizar a obra de Manet.

---

<sup>350</sup> FRIED, M. *Le modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne, III*. Paris: Gallimard, 2000. p. 240.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>352</sup> CARLE. *Sur Manet. Le Petit Journal*, n.131, 11 juin 1863 *apud* FRIED, M. *Le modernisme de Manet*, p. 275.

<sup>353</sup> Denominada Exposição Universal, aconteceu de 6 de maio a 31 de outubro daquele ano, no Palácio das Belas Artes e o Palácio das Artes Liberais. Particularmente, foi uma das mais importantes do século XIX, por ter acontecido a inauguração da Torre Eiffel. Recebeu cerca de 28 milhões de visitantes.

Nesse mesmo ano, foi elaborado um catálogo muito completo e uma grande exposição sobre a obra de Manet. No *site* do *The Metropolitan Museum of Art* está registrado:

Édouard Manet, um dos maiores artistas franceses, é celebrado neste volume suntuoso, o catálogo da grande retrospectiva realizada em Paris e Nova York em homenagem ao centenário de sua morte. Representa o mais completo encontro do trabalho de Manet desde a exposição memorial na École des Beaux-Arts, em Paris, em 1884. Mais de 220 pinturas, desenhos, aquarelas e gravuras, escolhidos de coleções públicas e privadas na Europa, nos Estados Unidos e América do Sul, aqui são discutidos e reproduzidos.<sup>354</sup>

Mais recentemente, em julho de 2011, no Museu *d'Orsay*, em Paris, foi realizada a exposição “Manet, o inventor do moderno”<sup>355</sup>. Com a curadoria de Stéphane Guégan, o objetivo era situar Manet historicamente, entre a herança do romantismo e a força dos seus contemporâneos. Mantendo-se fiel ao seu modo de ser, buscava um estilo próprio que mostrasse o momento que vivia. Foi disponibilizada uma seleção de obras organizada por temas, e seus principais interlocutores. O *site* sobre a exposição no Museu informa:

A reconstrução de sua exposição na Galeria La Vie moderne, organizada em março-abril de 1880, no início do Salão, levantará finalmente a questão do que “a liberdade de criar” significava para ele. Isso significa que Manet, o Homem que Inventou a Modernidade, se concentra em obras posteriores que são menos conhecidas e, mais importante, pouco compreendidas, se consideradas simplesmente como uma etapa do processo em direção à “pintura pura”.<sup>356</sup>

Esses tributos confirmam a contemporaneidade de Manet porque ele atualiza o presente, no sentido da *parresía* cínica.

Observa-se que Manet não só marcou a história da pintura na segunda metade do século XIX, como do século XX até os nossos dias. A arte de Manet abriu novas possibilidades para a pintura, dentre elas, na visão de Foucault, a relação com

<sup>354</sup> FRANÇOISE, C.; MOFFETT, Charles S.; BAREAU, J. W. Manet, 1832–1883, 1983. The Met 150. Disponível em: [https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Manet\\_1832\\_1883](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Manet_1832_1883). Acesso em: 19 set. 2019.

<sup>355</sup> MANET ganha retrospectiva no Museu d'Orsay. *RFI*, 4 abril 2011. Disponível em: <http://br.rfi.fr/cultura/20110405-manet-ganha-retrospectiva-no-museu-dorsay>. Acesso em: 8 fev. 2019.

<sup>356</sup> MANET, the Man who Invented Modernity. Musée d'Orsay, 2019. Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-museums/exhibitions-in-the-musee-dorsay/article/manet-inventeur-du-moderne-27127.html?cHash=25c451ce2a>. Acesso em: 8 fev. 2019.

o espectador que é mobilizado, a partir das propriedades, das qualidades ou limitações da pintura.

O que Manet fez (é, em todo caso, um dos aspectos, eu creio, importantes da modificação trazida por Manet à pintura ocidental), foi fazer ressurgir, de certa forma, no interior mesmo daquilo que estava representado no quadro, essas propriedades, qualidades ou limitações materiais da tela que a pintura, que a tradição pictórica havia até então tido por missão, em certa medida, contornar e mascarar.<sup>357</sup>

Há inúmeros textos sobre Manet, muitos livros, livros com as imagens de suas obras, livros biográficos e analíticos, sendo que, em maioria, estes fazem apresentações descritivas e cronológicas de Manet e suas obras<sup>358</sup>.

Luiz Renato Martins<sup>359</sup> destaca, em seu livro *Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar*<sup>360</sup>, que o solo histórico estético que hoje nos liga a Manet se sedimentou com a substância da corrente formalista, baseada na doutrina da “pura visualidade”. Tal corrente de ideias, com sua historiografia, nasceu contemporaneamente ao impressionismo, tomando Manet como um marco estratégico.

Há o mundo intelectual e histórico do qual Manet emerge e, desdobrando deste, aquele em que atua, e que se diferencia do primeiro, fruto de vários fatores — do trabalho de Manet, inclusive. Tardia cronologicamente, há a estrutura interpretativa armada pelos formalistas que, após a morte de pintor, começa a pautar a leitura de sua obra, e que ganha influência decisiva, hegemônica internacionalmente por cerca de 90 anos, até a década 1980. E por ora acha-se a cena ou ato presente, em que a hetemonia formalista cessou e se reabriu o dossiê Manet.<sup>361</sup>

---

<sup>357</sup> FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*, p. 23.

<sup>358</sup> Segundo Friedrich (1993, p. 311), a primeira biografia de Manet foi escrita por Edmond Bazire Manet (1884), sendo superada por *Histoire d'Édouard Manet* (1902), escrita por seu amigo Théodoro Duret. Em 1913 Antonin Proust, seu melhor amigo, escreveu *Édouard Manet, souvenirs*. O historiador cita ainda a *Manet raconté par lui-même* de Étienne Moreau-Nelaton (2 v.) de 1926. Émilie Zola, contemporâneo de Manet, segundo o mesmo autor, foi quem escreveu com maior vigor e emoção sobre Manet. Adolphe Tabarant, descrevendo detalhadamente cada obra, escreveu *Manet et ses oeuvres* (Gallimard, 1947). Informa ainda Friedrich sobre a biografia clássica chamada *La vie de Manet* de Henri Perruchot, publicada em 1959, e sobre as mais recentes *La vie de pelintre d'Édouard Manet*, de Pierre Daix, de 1993, e *Manet*, de Éric Darragon, de 1989.

<sup>359</sup> Professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, na área de História, Crítica e Teoria da Arte.

<sup>360</sup> Texto publicado pela Editora Jorge Zahar, em 2007.

<sup>361</sup> MARTINS, L. R. *Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 8-9.

Entretanto, chama a atenção o *Cours au Collège de France* (1998-2000) *Manet: une révolution symbolique*, de Pierre Bourdieu<sup>362</sup>, que reúne as aulas proferidas por Bourdieu e manuscritos cuja redação teve início nos anos 1980. Nesse curso Bourdieu trata da revolução simbólica inaugurada por Manet. Bourdieu escreve na aula de 6 de janeiro de 1999:

Vou lhes falar este ano do que poderia ser descrito como uma revolução simbólica bem-sucedida: a que foi inaugurada por Édouard Manet (1832-1883), com a intenção de tornar inteligível tanto a revolução em si mesma, o que ela tem de peculiar, como as obras que essa revolução provocou. Mais genericamente, gostaria de tentar tornar inteligível a própria ideia de revolução simbólica. [...] Em outras palavras, assim como as grandes revoluções religiosas, uma revolução simbólica desarranja estruturas cognitivas e às vezes, em certa medida, estruturas sociais.<sup>363</sup>

Outro importante texto sobre Manet é *Manet, Biographical and critical study*, de Georges Bataille publicado em 1955, já citado acima. Nesse livro Bataille mostrou, a partir de uma análise mais antropológica do que histórica, como Manet começou a modificar uma ordem estabelecida por receitas e fórmulas vazias, fazendo mudanças rápidas.

George Bataille, fazendo uma cronologia da vida do Manet, escreve em *Manet*:

1865 “Olympia” de Manet e “Christ insulted by Soldiers” aceitos no Salon. O nome de Olympia, provavelmente sugerido pelo poeta e escultor Zacharie Astruc, agora é apresentado pela primeira vez, e contra ele toda a fúria do público e da crítica é desencadeada imediatamente.<sup>364</sup>

Bataille destacou que Manet escandalizou porque conflitava com tudo que se conhecia de pintura na época. As obras se destacavam entre todas as outras, pois trazia um outro tipo de beleza, mas ao mesmo tempo, um outro olhar que despertava a ira, e o escárnio do público.

*Olympia* fez surgir uma nova realidade, trazendo o cotidiano. Comparando à *Venus de Ticiano*, que era lânguida, *Olympia* senta e afirma a sua presença, levanta

---

<sup>362</sup> Pierre Bourdieu (1930-2002) foi sociólogo, escreveu sobre educação, cultura, artes, entre outros temas. Além de professor de Sociologia no *Collège de France* foi também diretor de estudos na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris.

<sup>363</sup> BOURDIEU, P. *Manet*, p. 645.

<sup>364</sup> BATAILLE, G. *Manet*, p. 8.



a cabeça e olha diretamente para os olhos do espectador com sua altivez e realidade. A criada que também olha para o espectador, de pé ao lado do sofá da dona, com feições fortes contrastando com a sua roupa. O cachorro de Ticiano é substituído pelo gato preto.

Embora sem importância em si mesmas, essas mudanças são os sinais externos da transição de um mundo para outro. [...] Mudanças sem importância, mas trouxeram Manet cara a cara com um problema que antes parecia insolúvel: como é que o artista trata os aspectos prosaicos do homem contemporâneo?<sup>365</sup>.

Para Bataille, em *Olympia* tudo leva para a indiferença à beleza, mas o esquema de cores usado por Manet é brilhante e dissonante, fazendo silenciar todo o resto e falar a poesia. Com um soberano jogo de luzes, uma técnica impecável, Manet faz nascer a pintura moderna. *Olympia* é de todos e de ninguém, para tudo e nada, sendo o que é, sendo excessiva, em razão de seu ser, passando a existir pela pintura.

“O escândalo de *Olympia*” é um capítulo central do texto de Bataille. Ele considera *Olympia* uma obra-prima de Manet pois com ela nasceu a pintura moderna. Escreve Bataille: “Eu posso ter parecido minimizar o escândalo de *Olympia* reduzindo-o à transição de formas de arte desgastadas para as da vida moderna”<sup>366</sup>. Em outra passagem ele destaca:

*Olympia* é geralmente considerada a obra-prima de Manet, e eu compartilho dessa visão. Foi também a imagem que finalmente desencadeou a fúria do público, que, como se conduzida por um instinto infalível para o esconderijo do perigo, parecia momentaneamente dotada do dom da percepção.<sup>367</sup>

Bataille trata a imagem na perspectiva do visível e do invisível, vinculadas ao erotismo e outras experiências limite. O olho, que tinha um lugar, portador da ordem da razão e do espírito, em Bataille é o excessivo, o corpo, é metáfora para o lugar de onde fala o autor. Em sua obra *História do olho*, ele pensou sobre o olho e o olhar, ao mesmo tempo sujeitos e objeto, um olho dentro e fora retirando da dimensão do olhar a possibilidade de mediar o conhecimento. Em *Prefácio à transgressão*, Foucault destaca o prestígio do olho em sua erupção do olhar transpondo o limite do corpo: “[...] recolhe toda a luz do mundo sobre a pequena mancha negra da pupila e que ali,

<sup>365</sup> BATAILLE, G. *Manet*, p. 69.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 61.

ele a transforma na noite clara de uma imagem”<sup>368</sup>. Nesse sentido a transgressão ao modo dos cínicos é semelhante à transgressão anunciada por Bataille.

### 5.3 O QUE FAZ A ARTE SEMPRE ATUAL

Assim como Bataille, Foucault queria mostrar o papel do olho no erotismo e o interdito sofrido, a experiência limite e a transgressão, e a arte nascendo quando há excesso, quando há descoberta e revelação, o que a faz sempre atual. Para o ensaísta Sérgio Lima, alguns pensadores avançaram nessa perspectiva. Ele apresenta, cada um no seu tempo, “[...] os destaques de Bergson e a duração, de Breton e o olhar selvagem, de Mabille e o maravilhoso, de Bachelard e a sonhação, de Bataille, a erótica e a maldição *la part maudite*, os quais vêm convergir e se ampliar, e desaguar assim enquanto valoração da imagem”<sup>369</sup>. Nesse sentido as imagens mentais, sonhadas ou objetivadas, *phantasmas*, feitas, imaginadas, partilham do mesmo saber, portanto podem ser entendidas, compreendidas e tidas como uma chave da memória. “Portanto, a Imagem é o conhecimento plástico/visual dado pela memória de uma visão e projetado num plano, numa realidade que tende a mais (poesia) realidade”<sup>370</sup>. Bataille refere-se a Baudelaire como um poeta a dar conta das mudanças profundas que vinham ocorrendo, observando as reações causadas pelas telas do amigo Manet. Baudelaire observou que, ao romper com o passado, Manet provocou um colapso da pintura retórica, dando abertura para uma nova forma de pintura que até então não era nem sonhada, pois ele colocava seus próprios modelos para posar.

Para Brugère a pintura de Manet pode ser vista como um “caso”. Um caso, um acontecimento que mostra de modo autônomo o contexto e as relações de certa época.

[...] o de uma pintura que desconstrói as relações de dominação que atingiram a sociedade burguesa no século XIX, de acordo com classe, gênero e raça. Bares e bailes, retratos de mulheres, presença de criados, pinturas de amigos ou casais são maneiras de trazer à tona a superfície plana da pintura como um espelho distorcido de uma sociedade doente de suas divisões e de suas exclusões.<sup>371</sup>

<sup>368</sup> FOUCAULT, M. Préface à la transgression. Critique, n. 195-196 : Hommage à G. Bataille, août – septembre 1963, p. 751-769. In: *Dits et écrits, I*, p. 272.

<sup>369</sup> LIMA, S. *O olhar selvagem: o cinema dos surrealistas*. São Paulo: Algor, 2008. p. 81.

<sup>370</sup> LIMA, S. *A aventura surrealista*, p. 449.

<sup>371</sup> BRUGÈRE, F. *Le « cas » Manet. Classe, genre et race* (Apresentação de curso). Disponível em: <https://philosophie.univ-paris8.fr/spip.php?article1329>. Acesso em: 19 dez. 2019.

Não se trata para Foucault de se interpretar o objeto artístico, mas de perceber a sua visibilidade, visibilidade esta que não se confunde com os elementos visuais, tais como os objetos, as coisas, as pessoas, a paisagem. Perceber a visibilidade mesmo que ela não esteja visível imediatamente.

Sergio Miceli, no prefácio do livro *A pintura da vida moderna*, de 1984, do inglês T. J. Clark, cujo objeto de estudo é a arte de Manet, comenta que este historiador da arte revitalizou a história social da arte. Rastreou fontes documentais, analisou e relacionou o mundo social e as práticas artísticas, o papel das instituições artísticas.

Clark tenciona, no mais das vezes, recobrar as marcas de classe e gênero no interior da mimese consumada nas telas, em lugar de optar pelo trajeto usual, quando o interprete pinça nas composições pictóricas os lembretes de uma dada experiência societária.<sup>372</sup>

Para Miceli, Clark defendia uma leitura das obras a partir do tecido interno das mesmas, qualificando, sondando, especificando as transações e interações que compõem a tessitura do contexto que se configura em texto. Aponta duas obras de Manet que reconhecidamente provocaram escândalo na época, *Le Déjeuner sur L'Herbe*, exposto em 1863, e *Olympia*, exposta no Salão de 1865. No caso da análise de *Olympia*, Clark não fez uma leitura baseada nos modelos tradicionais buscando elementos da renascença, porém, fez uma interpretação com base

num compósito intrincado de condicionantes internos e externos, de um lado em resposta diacrítica às composições eróticas dos baluartes da arte acadêmica em seus estertores, de outro desmanchando os enigmas que atam essa tela provocativa ao submundo parisiense da prostituição.<sup>373</sup>

Miceli afirmou, ainda, que Clark procurou identificar as determinações históricas pelo prisma do artista, ao contrário de vê-lo como suporte das determinações externas. É o próprio Clark que afirma serem seus temas classe e modernidade. No capítulo 2, intitulado “A escolha de Olympia”, diz estar preocupado com

[...] o modo como um conjunto específico de imagens de sexo e dinheiro, desejo e mobilidade social adquiriu, na época, crescente

---

<sup>372</sup> CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 10.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 13.

força metafórica, de tal maneira que uma transgressão das metáforas operada por uma pintura — e a transgressão era apenas parcial — podia provocar pânico.<sup>374</sup>

Manet tinha uma liberdade com as formas tradicionalmente aceitas de representação, pois era uma pintura que se caracterizava por revelar as incoerências de sua feitura. *Olympia*, com o seu olhar fixo de prostituta, tem uma materialidade que desconcerta o espectador, o qual pode se colocar em vários lugares se apropriando de sua ficção principal.

Clark cita as cartas de Manet para Baudelaire e a resposta de Baudelaire, escritas em março de 1865, mostrando-as como vestígios do escândalo que envolveu *Olympia*. Manet escreve sobre os insultos sofridos, e a rejeição dos quadros. Baudelaire respondeu: “[...] você é somente o primeiro na decrepitude de sua arte”<sup>375</sup>. Tal resposta, ainda que ambígua, expressava a desconfiança de Baudelaire quanto a uma pintura reduzida ao visível.

*Olympia* era uma prostituta, e esse fato por si só apresentava dificuldades ao espectador de 1865. Contudo, mesmo aqui a questão não é simples: havia contextos naquela cultura nas quais as dificuldades podiam ser admitidas como necessárias e impregnadas de significado, e eram dificuldades que a arte podia tornar palatáveis.<sup>376</sup>

Para Clark, o nu da prostituta se mostrou impopular por ter alterado e mexido com as identidades, do padrão público, que a cultura gostaria de manter imóveis. O tema prostituição mistura sexualidade e dinheiro, dois aspectos delicados para a burguesia. A categoria prostituta é mantida nas margens do espaço social. Por outro lado, as mudanças da cidade davam espaço para o modelo do desejo da burguesia, com a crescente demanda por intimidade, a sedução, o temor do vício, a repressão e o confinamento ao bordel. O nu era embaraçoso, pois remetia à sexualidade, o que precisava ser banido. Para Clark, *Olympia* insistiu no embaraço dando forma visual.

O nu em seu estado de degeneração remetia diretamente à sexualidade: a identidade sexual não estava em parte alguma senão no corpo; e não estava ali como uma estrutura ou um conjunto de

<sup>374</sup> CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*, p. 28.

<sup>375</sup> COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996. p. 31.

<sup>376</sup> CLARK, T. J. *op. cit.*, p. 155.

atributos, mas tinha de ser figurada como interferência e excesso, um tecido de estranhezas e ausências de certeza.<sup>377</sup>

A façanha de *Olympia* é a que confere a seu objeto feminino “uma sexualidade particular, em oposição a uma sexualidade geral”, cita Clark. Ela olha para o espectador de modo que este imagine uma série situações, oferecimentos, lugares, pagamentos, nada esconde, é a mulher que olha. A prostituição era ameaçadora e extravagante no quadro.

Segundo Compagnon, *Olympia* evidencia um jogo entre tradição e modernidade, entre o efêmero e o eterno. A obra evidencia-se pela força em seus 130x190 cm, que traz uma mulher de verdade que hipnotizava, e hipnotiza até os nossos dias.

A *Olympia* de Manet fala por si mesma sem dizer uma só palavra. Flutua sobre os fofos travesseiros brancos de sua cama, tendo apenas uma orquídea cor-de-rosa nos cabelos acobreados, uma estreita fita negra no pescoço, uma larga pulseira no braço direito e chinelas que lhes pendem displicentemente dos pés cruzados. Ao passar por seu corpo, o olhar do observador não pode deixar de parar para admirar-lhe os seios maduros e o ventre, mas é irresistivelmente atraído pela mão que com aparente modéstia repousa sobre a coxa. No entanto, saboreado o corpo sensual, é o rosto que permanece inesquecível, não só por sua poderosa beleza, como por sua expressão estranhamente enigmática. O olhar que *Olympia* dirige a cada um de seus admiradores exprime indiferença, reconhecimento, tristeza, corajoso desafio.<sup>378</sup>

Mesmo considerando que, naquela época, para os críticos e o público francês, não fosse estranho ver o nu das madonas, das ninfas, das deusas, a exemplo da *Vênus de Urbino* (1538)<sup>379</sup> de Ticiano, uma das inspirações de Manet, *Olympia* causou tumulto no Salão oficial de 1865, talvez por ser, sem nenhum disfarce, uma mulher parisiense da sua época.

Costuma-se descrevê-la como uma demi-mondaine à espera de mais um cliente, porém, conquanto Manet possa tê-la concebido como tal — e *Olympia* era um nom de guerre comum entre mulheres desse tipo —, não existe nada que efetivamente comprove isso. A jovem podia ser tanto uma noiva burguesa despertando no dia do seu casamento

<sup>377</sup> CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna*, p. 190.

<sup>378</sup> FRIEDRICH, O. *Olympia Paris no tempo dos impressionistas*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.16.

<sup>379</sup> *Vênus de Urbino* (1538) atualmente se encontra na *Galleria degli Uffizi* em Florença. A inspiração de Ticiano foi a *Vênus Adormecida* (1510) finalizada por ele, encontrada atualmente em Dresden na Alemanha, na Pinacoteca dos Mestres Antigos.

quanto a imperatriz da França — ou talvez uma Vênus moderna, afinal.<sup>380</sup>

Friedrich cita vários comentadores da obra. Ernest Fillonneau, em *Le Moniteur*, escreveu “Uma epidemia de riso enlouquecido prevalece [...] diante das telas de Manet”<sup>381</sup>. Felix Jahyer no panfleto do Salão exclama: “Que indecência! A meu ver *Olympia* deveria ser colocada num local tão alto que ficasse fora do alcance dos olhos [...]”<sup>382</sup>. Ernesto Chesneau em *Le Constitutionnel* afirma “Ele consegue provocar risos quase escandalosos, que levam os visitantes do Salão a se apinharem diante dessa criatura ridícula chamada *Olympia*”<sup>383</sup>. Jules Claretie, no *L’Artiste*, escreve: “Neste ano encontramos-lo novamente com duas telas horríveis, desafios lançados ao público, zombarias ou paródias, como chamá-las? Sim, zombarias. Quem é essa odalisca de ventre amarelo, um vil modelo apanhado não sei onde, que representa *Olympia*? Uma cortesã, sem dúvida”<sup>384</sup>. Mas reputa como a mais magistral a de Gautier, que comenta a obra e o artista escrevendo:

Na opinião de muita gente basta passar pelo quadro e rir; trata-se de um equívoco. Manet não é insignificante; tem uma escola, tem admiradores e até entusiastas; sua influência vai mais longe do que se pensa. Manet tem a honra de ser um perigo. Agora, no entanto, o perigo já passou. Não é possível entender *Olympia* de nenhum ponto de vista, mesmo considerando-a pelo que ela é, um insignificante modelo estendido num lençol. A cor da carne é suja, o modelado inexistente. As sombras são indicadas por borrões negros, mais ou menos grandes [...] Aqui há apenas, lamentamos dizer, o desejo de chamar a atenção a qualquer custo.<sup>385</sup>

#### 5.4 CARACTERÍSTICAS DA PINTURA OBJETO — OLYMPIA COMO O NU ESCANDALOSO

Para escrever sobre o nu de *Olympia*, é importante situar o nu como um tema na tradição da pintura no ocidente desde a Antiguidade. Inicialmente, na Antiguidade pagã clássica, o nu era uma forma de manifestação da harmonia natural, da perfeição do corpo, padrão do ideal de corpo.

---

<sup>380</sup> FRIEDRICH, O. *Olympia Paris no tempo dos impressionistas*, p. 17.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 37.

O corpo nu é objecto de admiração, a expressão e a exibição de um corpo nu representava a sua saúde e os Gregos apreciavam a beleza de um corpo saudável e bem proporcionado. O corpo era valorizado pela sua saúde, capacidade atlética e fertilidade. Para os gregos, cada idade tinha a sua própria beleza e o estético, o físico e o intelecto faziam parte de uma busca para a perfeição, sendo que o corpo belo era tão importante quanto uma mente brilhante.<sup>386</sup>

Nas obras da Renascença cristã, o legado grego sobre a arte é retomado num neoplatonismo cristianizado, sendo o nu idealizado como alegoria do espírito, o que pode ser observado em Botticelli (1444–1510), em Rafael (1483–1520), Michelangelo (1475–1564) e Ticiano Vecelli (1477–1576), dentre outros. Sobre esse legado, explicava Foucault que depois do século XV, a tradição da pintura ocidental tentava mascarar e contornar o fato de que a pintura estava “[...] inscrita em um certo fragmento de espaço que podia ser uma parede, no caso de um afresco, ou uma prancha de madeira, ou ainda uma tela, ou mesmo, eventualmente, um pedaço de papel”<sup>387</sup>.

Desse modo, negava-se a materialidade do quadro enquanto espaço diante do qual o espectador podia estar, se deslocar, girar. O quadro com seu espaço e sua profundidade, dizia Foucault, “[...] representava um espaço profundo, iluminado por um sol lateral e visto como um espetáculo, a partir de um lugar ideal”<sup>388</sup>.

Um exemplo é a *Vênus de Urbino*<sup>389</sup> de 1538. Nessa obra, Ticiano ilumina várias partes do corpo da “deusa” do amor. O jogo entre a luz e o nu de Vênus surpreende, porém, há um ponto de fuga no espaço e o corpo despido. Este ponto situado na altura do seu olho esquerdo e na linha vertical de prumo na mão esquerda, mascara, ilude, colocando o espectador num lugar fixo. A *Vênus Adormecida* é uma obra do renascentista Giorgione<sup>390</sup> (1477–1510), o qual faleceu antes de concluir a sua pintura. Ticiano finalizou o quadro com os detalhes do céu e da paisagem ao fundo. Ela é a representação de uma deusa que dorme nua ao ar livre, com uma

<sup>386</sup> BARBOSA, M. R.; MATOS, P. M.; COSTA, M. E. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. *Psicologia & Sociedade*, v. 23, n. 1, p. 24-34, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v23n1/a04v23n1.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2019.

<sup>387</sup> FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*, p. 22.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>389</sup> Obra de Ticiano Vecellio. Óleo sobre tela, hoje na Galleria degli Uffizi em Florença na Itália. Esse quadro pode ter inspirado Manet para pintar Olympia.

<sup>390</sup> Cf. Bazin, Giorgio Barbarelli da Castelfranco, chamado Giorgione, ficou conhecido por pintar por encomenda de colecionadores, viveu apenas 32 anos. Na sua pintura, o homem é situado no próprio ambiente, em especial na natureza, que é fonte de elementos para decoração de fundo dos quadros. Ele traça os princípios da pintura moderna, inovando a forma de pintar modificando sua pintura no momento em que estava pintando. Fazia um desenho menos restrito. *In: BAZIN, G. Historia del arte.*

sensualidade inocente. Por sua vez, Ticiano pinta a *Vénus de Urbino*, também nua, como apontado, mas no ambiente de um palácio. As duas obras podem ser observadas a seguir.



**Figura 7 - GIORGIONE.** [1507-1510]. *Vénus Adormecida*. Pintura, óleo sobre tela, 108 x 175 cm.

Fonte: Gemäldegalerie Alte Meister<sup>391</sup>.

O corpo nu é de uma mulher adormecida ao ar livre sobre um lençol branco e um travesseiro recoberto por um veludo vermelho, numa atmosfera sonhadora. Seu corpo segue as linhas da paisagem ao fundo. Segundo autores da história da arte, tanto na obra de Giorgione como na de Ticiano, o nu aparece como fábula:

O nu, como era então concebido, era usado para fazer fábulas, mitologia e história antiga. Isso deu origem à produção de imagens meticulosas. No que diz respeito às formas femininas, seus apóstolos se abstiveram mais particularmente de qualquer estudo real da vida, a fim de manter os contornos, por imitação ininterrupta, do Renascimento italiano.<sup>392</sup>

<sup>391</sup> O *Gemäldegalerie Alte Meister* está na cidade Dresden na Alemanha, ocupando o Palácio *Zwinger*. Esta pinacoteca conta com um acervo de 700 obras dos clássicos antigos, e faz parte da Coleção Estatal de Arte de Dresden. Domínio público. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/giorgione/the-sleeping-venus-1510>. Acesso em: 12 ago. 2019.

<sup>392</sup> « Le nu, comme on en concevait alors l'application, était employé au rendu de la fable, de la mythologie et de l'histoire antique. Il donnait lieu à la production de tableaux laborieux. Lorsqu'il s'agissait des formes féminines, ses apôtres s'abstenaient plus particulièrement de tout étude réelle de la vie, pour se tenir à des contours venus, par imitation ininterrompue, de la Renaissance italienne. »





**Figura 8** - TICIANO [1538]. *Vênus de Urbino*. Pintura, óleo sobre tela, 119 x 165 cm.<sup>393</sup>

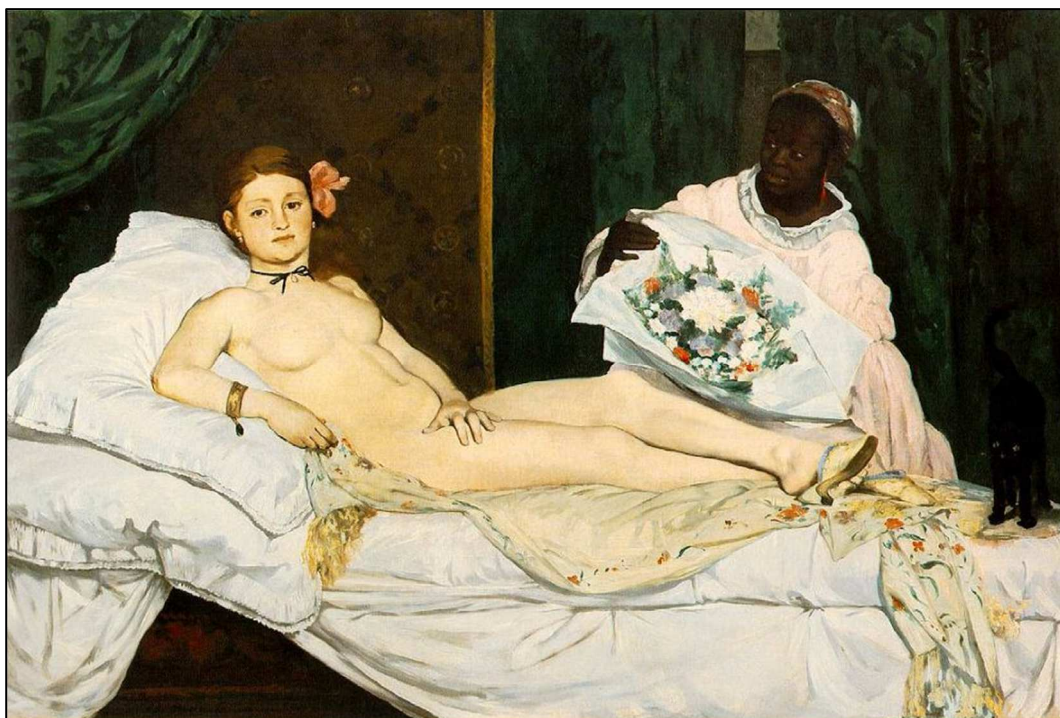
Fonte: Galleria degli Uffizi.

Inspirado na *Vênus de Urbino* de Ticiano, Manet pintou *Olympia*, que, apesar da inspiração, já não é uma deusa. Ao contrário do nu de *Olympia*, quadro com o qual nos ocuparemos adiante, o nu de Ticiano reforça a presença do feminino de uma mulher que escandaliza o espectador pelo olhar.

---

DURET, T. *Histoire de Édouard Manet et de son Œuvre avec un Catalogue des Peintures et des Pastels*. Paris: Bernheim – Jeune, éditeurs d'art, Faubourg Sainte – Honoré, 1926. p. 38.

<sup>393</sup> Domínio Público. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/ticiano/venus-de-urbino-1538>. Acesso em: 12 ago. 2019.



**Figura 9** - MANET, Édouard [1863]. *Olympia*. Pintura, óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm.

Fonte: Musée D'Orsay.<sup>394</sup>

Na visão de Foucault, Manet modificou as técnicas e os modos da representação pictórica. Passados 13 anos da Conferência de Tunis, na aula de 29 de fevereiro de 1984, segunda hora, no Curso *A coragem da verdade*, Foucault fala do escândalo de Manet em seu antiplatonismo, ou seja, “a arte como lugar de irrupção do elementar, desnudamento da experiência”<sup>395</sup>. Ali ele trata da arte de Manet como aquela capaz de fazer uma transfiguração estética no *bíos*. A vida cínica foi transmitida e a vida do artista constitui-se um testemunho do que é a arte em sua verdade, pois é capaz de desnudar o elementar da experiência estabelecendo o dizer-a-verdade, de como escândalo cínico. Manet cria a pintura-objeto, aspecto esse que atraiu Foucault, justamente pela novidade do rompimento com a pintura representativa herdada do *Quattrocento* e do moderno.

O que tornou na pintura de Manet o impressionismo possível, vocês sabem, são essas coisas relativamente conhecidas: novas técnicas da cor, utilização de cores senão completamente puras, pelo menos

<sup>394</sup> Domínio Público. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/Édouard-manet/olympia-1863>. Acesso em: 31 jan. 2019.

<sup>395</sup> FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 174.

relativamente puras, utilização de algumas formas de iluminação e de luminosidade que não eram conhecidas na pintura precedente etc<sup>396</sup>.

Com efeito, na pintura de Manet há possibilidade de deslocamentos, de descontinuidades, permitindo, por exemplo, no caso de *Olympia*, não mais três elementos: o espaço da tela, a iluminação e o espectador, como bem descreve Foucault na Conferência de Tunis, mas onde é possível observar um quarto elemento, qual seja a nudez como excesso, como corpo presença e o espectador, sendo que este último está no lugar da iluminação, como será observado e destacado na análise que será feita da obra.

Manet rejeitou os diferentes tratamentos clássicos da pintura, como a perspectiva linear iluminada por uma fonte de luz inteligível. Inventou o moderno ao enfatizar, por exemplo, verticais e horizontais, ampliou os pontos de vista e, com isso, abriu espaço para o espectador.

É relevante observar que as “leituras” das pinturas da Renascença e do Impressionismo, no período em que Foucault deu aulas em Tunis (1967–1968) e os estudos mais sistemáticos, como é o da obra de Manet, exposto na Conferência *La peinture de Manet*, demonstram primeiramente, na hipótese de Rachida Triki, que Foucault responderia a uma hesitação teórica, para não cair numa análise perceptiva fenomenológica das obras, mas, ao contrário, pretendia diagnosticar os lugares de visibilidade possíveis oferecidos pelos quadros-pinturas, através dos próprias características do quadro, cujo fundamento não estaria unicamente no limiar epistemológico, como no caso de *Las Meninas*, em *As palavras e as coisas*, mas também num fundamento de estetização. Ou seja, Foucault mostrava algo que ia além da análise.

Sendo assim, pode-se afirmar que Foucault estava percebendo que o visível se desprende da representação. Comparando, por exemplo, o uso do espelho em Velázquez (*Las Meninas*) e em Manet (*Un bar aux Folies-Bergère*), no primeiro, a imagem dos reis que aparece no fundo daquela representação é condição de visibilidade; já não o é na pintura de Manet. O visível no segundo suprime a representação, pois o espelho ocupa praticamente todo o fundo do quadro. Foucault escreve: “Manet representou no espelho o que há diante da tela, de maneira que é uma dupla negação da profundidade. Não se vê o que há atrás da mulher situada

---

<sup>396</sup> SAISON, M. (dir.). *La peinture de Manet*, p. 40.

imediatamente diante do espelho, não se vê atrás dela senão o que há na frente”<sup>397</sup>. Nessa perspectiva, assim como já abordado em capítulo anterior, coloca-se a hipótese de que os estudos sobre a pintura também foram, para Foucault, uma forma de diagnosticar as condições de possibilidade de outros lugares de visibilidade, na forma de representação, ou não, para problematizá-los numa certa arqueologia do visível, que permitiria um modo de pensar pictural.

Diagnosticar as condições de possibilidade de outro lugar de visibilidade, talvez um pensar pictural é um dos objetivos desse trabalho de pesquisa, quando propõe-se a pensar a arte de Manet, a “atitude” de Manet, expressa na sua pintura, problematizando de modo detalhado duas obras: *Olympia* (1863), para “olhar pensando” o nu escandaloso, e *Le suicidé* (1877), para “olhar pensando” a morte escandalosa.

Considerando que a experiência do modo de vida cínico, na experiência da arte, demanda o jogo *parresiástico* entre o artista, o espectador e a obra, é a vida do espectador que se submete à prova da verdade como escândalo, na medida em que pode acontecer a transformação do seu *éthos*. Assim, as duas obras citadas serão pensadas na perspectiva do jogo *parresiástico* cínico, para, num exercício de pensamento, mostrar como se estabelece a relação entre o artista Manet, a obra, o espectador, no que se refere à atitude, no modo de relacionamento com a realidade, no modo de pensar e sentir, no modo de agir, no cuidado de si como *bíos* ético e estético.

Na primeira, fazendo aproximações com as características do *bíos kynikós*, a proposta é mostrar que a *Olympia* pintada por Manet tem características desse modo de vida. A segunda, a ênfase da análise será o espectador e a possibilidade do “olhar outro”. Nesse pensar a arte num processo de vida e verdade, o espectador sai do lugar estável e passa a pensar a obra como uma crítica do seu presente.

*Olympia* (1863), a primeira a ser discutida, é uma das obras que foram objeto de estudo de Foucault no seu texto “O negro e a superfície”<sup>398</sup>, parte do projeto de um livro prometido às edições de *Minuit*, iniciado em 1966. Ele abordou a relação possível

---

<sup>397</sup> ARTIÈRE, P. et al. *Michel Foucault*, p. 395.

<sup>398</sup> A notas manuscritas de *Le noir et la surface* são apresentadas em cópia da página 366 a 381, em *Michel Foucault*, importante *Cahier* de ARTIÈRE, P. et al. editado em 2011 na França e com edição em português de 2014.

entre o escândalo provocado pela obra no Salão de 1865 e as características pictóricas do quadro, se atendo à questão da iluminação.

*Le suicidé*, ao contrário de *Olympia*, não foi estudada por Foucault em *La peinture de Manet*, e também não é mencionada em outros estudos. Há somente uma pequena referência dessa obra, no livro de Bataille, *Manet*.<sup>399</sup> Atualmente, esse quadro faz parte da coleção da Fundação E. G. *Bührle* em Zurique, na Suíça.

## 5.5 O *BÍOS KYNIKÓS*, A VIDA CÍNICA E AS FORMAS DE CORAGEM DA VERDADE

*O mais importante é que Olympia é apenas ela mesma e, assim como friamente a examinamos, também friamente nos examina*<sup>400</sup>.

*Olympia* é uma das obras analisadas por Foucault na Conferência na Tunísia, em 1971. A obra é a 11ª das 13 analisadas em 3 diferentes perspectivas, a do espaço da tela, a da iluminação e do lugar do espectador, em relação ao quadro. Foucault analisou especificamente *Olympia* na *L'éclairage*.

Ele começa a fala assim: “Será que vocês gostariam agora de passar à tela seguinte, que nos leva então à segunda série de problemas de que eu gostaria de lhes falar? São os problemas da iluminação e da luz”<sup>401</sup>. A seguinte, na ocasião, era *Le Fibre* (1866), na sequência, *Le Déjeuner sur l’herbe* (1863), e depois *Olympia*, seguida de *Le Balcon*.

Na análise das obras, incluindo o quadro *Olympia*, para as conferências dos anos 70, Foucault destaca três elementos: a nudez, a iluminação e nós, espectadores. Avançando para além dos aspectos já analisados por Foucault, numa perspectiva do jogo *parresióstico* cínico é possível pensar a verdade da vida cínica, o *bíos alethès* e as suas implicações éticas e estéticas, em que estão envolvidos privilegiadamente o

<sup>399</sup> “Mas em *The suicide* (1877), com a pistola ainda segurando uma mão levemente pendurada, temos a demonstração mais clara de seu desejo de subordinar — ou sublimar — o horror da morte em um jogo de luz ingenuamente despreocupado.” In: BATAILLE, G. *Manet*, p. 55.

<sup>400</sup> FRIEDRICH, O. *Olympia Paris no tempo dos impressionistas*, p. 17.

<sup>401</sup> « *Est-ce vous voudriez maintenant passer à la toile suivante, qui nous amène alors à la seconde série de problèmes dont je voulais vous parler ? Ce sont les problèmes de l'éclairage et la lumière.*” In: FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*, p. 35.

artista Manet, a obra e o espectador, a partir das características da vida de cão, a *bíos kynikós*<sup>402</sup>, e da vida verdadeira, *alethés bíos*<sup>403</sup>.

Na aula de 14 de março de 1984, primeira hora, Foucault qualifica o *bíos kynikós*, a vida cínica e as formas de coragem da verdade. O problema da coragem da verdade é analisado nas suas formas antigas, tais como na bravura política, no arriscar a vida dizendo a verdade, na ironia socrática e no arriscar a vida não somente dizendo a verdade, mas principalmente pela maneira como se vive, no escândalo cínico.

Foucault menciona que encontrou em um comentador<sup>404</sup> de Aristóteles referência de uma interpretação canônica do que se entendia sobre a maneira de viver baseada na noção do *bíos kynikós*. O detalhamento que será retomado aqui, o qual passamos a estudar, pretende deixar claros os pontos de análise, ou seja, os aspectos da vida no sentido do *bíos kynikós* e da vida verdadeira no sentido da *bíos alethés*.

A vida *Kynikós* é sem pudor, nada esconde, uma vida impudica, pois os cínicos transgrediam tabus, faziam em público o que os cães fazem, não tinham vergonha dos outros. É uma vida despojada, e se pode avançar que esta é uma transfiguração, é uma vida transfigurada. Ou ainda, é uma vida excessiva. A vida *adiáphros*, como a dos cães, é indiferente ao que pode acontecer, indiferença por tudo que se passa. É a vida que não tem preocupação com o que está por vir.

A vida *diakritikós* faz diferenciações entre bons e maus, é uma vida que distingue, que tem discernimento, por isso “late”, briga com os inimigos; a vida *phylaktikós*, ou a vida de cão de guarda, cuida, dedica-se aos outros, protegendo-os.

Essas características também são aquelas que constituem a verdadeira vida, ou seja, a *bíos alétheia*. A vida verdadeira é a não dissimulada, que não esconde nada, e como diz Foucault, “essa vida no limite, é a vida desavergonhada do cão cínico”<sup>405</sup>. A vida *alétheia*, também como a vida *adiáforos*, é independente, não necessita de nada, é a que se contenta com o que tem, é sem mistura, e a vida diacrítica, que para o cínico é a que distingue entre os amigos e os inimigos, entre o bem e o mal, sendo uma “reversão escandalosa, violenta, polêmica da vida reta, da

<sup>402</sup> Cf. FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 224.

<sup>403</sup> Cf. *Id.*, Aula de 14 de março de 1984, segunda hora. In: *Ibid.*, p. 221-235.

<sup>404</sup> Foucault cita em sua nota o comentador Elias (Cf. *Commentaire sur les Catégories, proemium*, 1-32 ed A. Busse, Berlin).

<sup>405</sup> Cf. FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 225.

vida que obedece a lei (ao *nómos*)<sup>406</sup>. A vida *alétheia* é também, assim como a do cão, a de combate, de serviço, senhora de si, de soberania. A vida cínica é considerada por Foucault o eco, o prolongamento, uma passagem ao limite e a reversão da vida verdadeira.

De acordo com as características descritas acima, a vida verdadeira é uma vida de atitude, não dissimulada, independente, reta, e de soberania. Portanto, a análise da obra *Olympia* leva em conta a experiência da manifestação da verdade escandalosa e de excesso da obra, no que Manet tornou visível na obra, num modo de ser.

A verdade de *Olympia*, iluminada pelo olhar de quem a observa, escandalosamente acaba por expor ao próprio observador a sua verdade. Para isso, como disse Foucault na Conferência, comentando o que acontecia na pintura antes de Manet,

Era preciso negar que o quadro fosse um pedaço de espaço diante do qual o espectador podia se deslocar, em torno do qual o espectador podia girar, do qual ele podia, em consequência disso, perceber um canto ou eventualmente as duas faces, é porque essa pintura, depois do quattroceto, fixava um certo lugar ideal a partir do qual, e somente a partir do qual, podia-se e devia-se ver o quadro.<sup>407</sup>

O modo de ser do pintor, a sua atitude, é expressa naquilo que ele pinta (materialidade do quadro), naquilo que há de elementar, sem mistura, na manifestação da vida verdadeira do pintor, mas ao mesmo tempo, o que foi pintado pode *parresiásticamente* tocar o espectador, muitas vezes escandalizando-o. Considerando que se estabelece uma relação entre o pintor, a obra e o espectador, nessa relação pode ocorrer um jogo *parresiástico*, é possível acontecer um desvelar, que provoque uma transfiguração no espectador. Isso pode ocorrer na verdade desvelada, escandalosamente, pois que não dissimula a verdade, é sem alteração, sem rodeios, mantendo a sua identidade, como que na borda entre o que é visível e a invisibilidade, tornando visível aquilo que, de certa forma, os outros admitem e valorizam em pensamento e rejeitam e desprezam em sua própria vida, escandalizando-se.

---

<sup>406</sup> FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 225.

<sup>407</sup> *Id.*, *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*, p. 23.

Saindo do foco do pintor, e se atendo a sua obra, na figura de *Olympia* percebem-se as características da vida *adiáphoros*, pois ela não tem mistura, é independente, não precisa de nada, está ali na sua riqueza, na sua presença, enquanto uma pintura é o que é na sua materialidade, ao mesmo tempo é indiferente ao olhar de quem a olha. Porém, diferentemente da obra o espectador, aquele que ao olhar a pintura tem o estranhamento causado pelo infortúnio com a nudez escandalosa de *Olympia*, se pode dizer em relação a *bíos alétheia*, que ele é dissimulado, tem vergonha, e quando percebe essa verdade, quando se escandalizar, estabelecido o jogo *parresiástico*, ele pode se deslocar, reconhecer a sua verdade.

Na nudez de *Olympia* observa-se também o terceiro aspecto da *bíos alethès*, ou seja, o da vida reta, a vida conforme as leis da natureza. Ao mesmo tempo, nessa ordem da natureza, na nudez, há a rejeição das convenções, pois é o princípio de conformidade que distingue quem tem discernimento, que “late”, é a vida *diakritikós*. Assim, pode-se afirmar que no jogo da *parresía*, o espectador distingue o que é repulsivo no nu, e acaba por se perceber repulsivo, de modo que se percebe que *Olympia* “late”, é verdadeira em sua realidade, ela guarda, tal qual a vida de cão, a si mesma, é *phylaktikós*, e ao mesmo tempo, desperta no espectador aspectos de sua verdade na própria dissimulação. Ela traz de modo intenso a verdade, fere. O artista, nesses termos, é identificado na sua obra porque ela é verdadeira. O quadro iluminado pelo olhar do espectador é mais do que a obra pintada pelo artista, pois ela é discurso de verdade.

Ora, aqui, vocês estão vendo que se a *Olympia* de Manet é visível, é porque uma luz vem atingi-la. Essa luz não é absolutamente uma suave e discreta luz lateral, é uma violenta luz que a atinge aí em cheio. Uma luz que vem da frente, uma luz que vem do espaço que se encontra diante da tela, isto é, a luz, a fonte luminosa, é indicada, que é suposta por essa própria iluminação da mulher, essa fonte luminosa, onde ela está senão precisamente onde nós estamos?<sup>408</sup>

A atitude do artista, a sua fala e a sua obra são diferentes daquela do espectador que é condicionado por aquilo que lhe apresentado. Ou seja, o artista Manet é um *parresiasta*, enquanto o espectador que reage ao nu carece de uma expressão própria. A atitude passiva do espectador diante da obra é o que o leva a se escandalizar, porque se vê diante de outro olhar, o olhar do artista. O olhar do artista

---

<sup>408</sup> SAISON, M. (dir.). *La peinture de Manet*, p. 40.



“late”, olhar que provoca o espectador, provoca o escândalo do excessivo, da transfiguração. O espectador se escandaliza porque sabe que o estranhamento não decorre do que está pintado, mas sim da sua relação com o que está pintado.

Assim, o espectador, da posição que ele olha, dirige o seu olhar dissimulado com o foco na hipocrisia, decorrente da vida falsa. Ele olha com pudor, não tem verdade, é dependente do seu olhar falso, aceita a condição de espectador, e, portanto, nele não há vida *Kynikós*, não há passagem do limite, não há atualização para uma vida verdadeira.

Contudo, a arte, com as características da obra de Manet, é uma arte que pode modificar ativamente esta triangulação artista, mais obra, mais espectador. A materialidade da obra permite, pode-se dizer, o acontecimento do jogo *parresiástico* cínico. Nesse jogo o espectador é convocado para uma nova atitude, um “outro olhar”, um cuidado para consigo, para um vigiar os seus pensamentos. Isso acontece quando há a ultrapassagem dos limites, uma transgressão desencadeada pela obra, fazendo o espectador perceber o elementar, que desmascara o espectador na sua verdade. Tal irrupção, se ocorrer, leva o espectador a modificar-se, naquilo que se chama de o “outro espectador”, aquele da “vida outra”, *la vraie vie*. Esse processo, de certo modo, num pensar com Foucault<sup>409</sup>, faz com que se compreenda a relação entre “cuidado de si” e a vida verdadeira, na vertente da estética da existência a partir do jogo *parresiástico* cínico.

Nessa linha com a prática estética da arte, com a materialidade da pintura de Manet, pode acontecer um desvendar da verdade do espectador, para um outro modo de ver, para uma conversão do olhar, uma mudança no *êthos*, o que pode se transfigurar numa estética como maneira de ser, como estética da existência. Ao tratar do cuidado de si na ética e subjetivação antiga, Cesar Candiotto pondera sobre essa maneira de ser, essa atitude diferente consigo, com os outros e com o mundo. Tal atitude “indica a conversão do olhar exterior para o próprio o interior como modo de

---

<sup>409</sup> No segundo prefácio de *História da Loucura na Idade Clássica* (publicado pela Gallimard em 1972), Foucault chama atenção para a monarquia do autor, e contrariando essa monarquia coloca a obra como acontecimento, na expectativa da leitura escreve que gostaria que um livro não se atribuísse a si mesmo, mas “*qu’il ait la désinvolture de se présenter comme discours: à la fois bataille et arme, stratégie et choc, lutte et trophée ou blesure, conjonctures et vestiges, reencontre irrégulière et scène répétable*.” (“que tivesse a desenvoltura de apresentar-se como discurso: simultaneamente batalha e arma, conjunturas e vestígios, encontro irregular e cena repetível”). FOUCAULT, M. *Histoire de la folie à l’âge classique*, p. 10.

exercer a vigilância contínua do que acontece nos pensamentos<sup>410</sup>. Um certo estado de alerta é o que possibilita a transfiguração, e exige uma atitude permanente para consigo.

Foucault estudou o cuidado de si do período helenístico aos dois primeiros séculos na era cristã, mostrando que nesse período o cuidado é *tékhne tou bíos* (arte de viver), portanto, em relação ao cuidado que se referia apenas à arte de governar, o cuidado de si pode ser delimitado em três diferentes funções: de luta, de crítica e de terapia. CandiOTTO sintetiza da seguinte forma essas funções:

Função de luta, porque o cuidado de si define-se como enfrentamento permanente diante dos acontecimentos e das provações existenciais, para os quais é preciso dispor de armas adequadas, de um escudo protetor. [...] Função de crítica, pois o cuidado de si exerce o papel de correção [...] Doravante, o cuidado de si impõe-se sobre o fundo dos erros, os maus hábitos, das deformações e dependências incrustadas, das quais é preciso livrar-se. [...] Função terapêutica, posto que o cuidado de si assemelha-se à dietética, saber esse que conjuga cuidado do corpo e da alma.<sup>411</sup>

Entende-se que o retorno de Foucault aos antigos possibilitou o pensar a trans-historicidade da atitude dos cínicos, por exemplo, a busca da referência do cuidado de si e da *parresía* cínica, tendo como o cuidado de si em sua função de luta, de crítica e terapêutica. Também perceber a estética de transformação de si como um processo criativo da verdade de si. A aproximação com o processo criativo, com a arte, especialmente com obras cuja referência é o escândalo da verdade aos moldes da *parresía* cínica, dá ao caráter estético do processo de transformação de si um sentido ético, não só na criação, na preparação para a vida, no ocupar-se de si, como também na transgressão e na resistência ao poder assujeitador. Isso é possibilitado pelas linguagens que fogem ao modelo ordinário da representação, como a da loucura, bem como à descoberta de um modo de vida. A arte pode desvendar um outro modo de existir, como prática de si na relação com os outros.

---

<sup>410</sup> CANDIOTTO, C. *Foucault e a crítica da verdade*. Belo Horizonte: Autêntica; Curitiba: Champagnat, 2013. p. 128.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 130-131.

## 5.6 O ACONTECIMENTO ESCANDALOSO *OLYMPIA* — O SURGIMENTO DA IMAGEM

O que faz mudar a posição do espectador diante do quadro é o surgimento da “imagem”, pois é o corpo do excessivo, do que escandaliza. A isso Foucault chamou de o “elementar da existência”, da verdade cínica. Segundo Sergio Lima, “[...] o aparecimento da imagem é um acontecimento”<sup>412</sup>. Nesse sentido, o escândalo provocado pela pintura *Olympia* é um acontecimento inaugural, no sentido da arte moderna, “[...] é sempre dupla presença do visível e do invisível, [...] como o feminino, matriz de todas as formas. Revelação imediata e incontornável. É simultânea, é presença e corpo que ilumina ao mesmo tempo”<sup>413</sup>.

Ele aponta que a imagem “é sempre dupla presença”, visão essa que podemos trazer para a análise do acontecimento escandaloso *Olympia*: a dupla presença do corpo e da verdade *parresiástica* cínica do nu. Trata-se de uma “imagem inaugural”, pois, é verdade “nua”, causa o escândalo de modo imediato. “Ela mesma que surge da centelha, do relâmpago do encontro entre a consciência de si e o outro”. Lima traz, nessa noção da consciência de si e do outro, a questão da posição do espectador frente ao escândalo.

O jogo *parresiástico* cínico ocorre justamente quando “O gesto do ver é revelação do outro e do corpo [...]”<sup>414</sup>. A imagem inaugura o gesto do ver que atravessa o espectador e o modifica, atualizando-o, bem como a obra.

Essa discussão, portanto, inscreve-se no interior e em um desdobramento da arqueologia do saber, vista no trabalho como uma “arqueologia do olhar”, ou seja, a tese é de que o escândalo do jogo *parresiástico* cínico, a atitude cínica é a atitude da modernidade, atitude que se identifica inicialmente no *êthos* da Antiguidade, na estética da existência antiga, analisada por Foucault, e a atitude crítica da Modernidade na arte.

No dizer verdadeiro, na *parresía* da “imagem”, na visão do que excede, enquanto atitude ética e estética, estabelece-se a relação entre cuidado de si e coragem da verdade enquanto estilística da existência.

---

<sup>412</sup> LIMA, S.; GENOVESE, M. *Secrets in red and green*. Nova York: La Belle inutile edicion, 2012. p. 8.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 8.

Nesse sentido, e pensando no estabelecimento de um jogo *parresiástico* cínico, propõe-se um olhar para a pintura *Le suicidé*, em sua visibilidade do ponto de vista da *parresía* cínica, em relação à consciência de si e “olhar outro”.

### 5.7 LE SUICIDÉ, LA MORT — O ESCÂNDALO

A vida prática sempre me pareceu o menos cómodo dos suicídios. Agir foi sempre para mim a condenação violenta do sonho injustamente condenado. Ter influência no mundo exterior, alterar coisas, transpor entes, influir em gente — tudo isto pareceu-me sempre de uma substância mais nebulosa que a dos meus devaneios. A futilidade imanente de todas as formas da acção foi, desde a minha infância, uma das medidas mais queridas de meu desapego até de mim. Agir é reagir contra si próprio. Influenciar é sair de casa. Sempre meditei como era absurdo que, onde a realidade substancial é uma série de sensações, houvesse coisas tão complicadamente simples como comércios, indústrias, relações sociais e familiares, tão desoladoramente incompreensíveis perante a atitude interior da alma para com a ideia de verdade.<sup>415</sup>

Suicídio é um tipo especial de morte. Foi tratado pelos estoicos não só como a possibilidade final da vida, mas como a possibilidade decisiva da estética da existência.

A título de ilustração e de abrir um espaço para “pensar pictoricamente” a temática da morte por suicídio, propõe-se observar a obra a seguir (Figura 10), ganhadora do primeiro prêmio na Exposição Nacional de Belas Artes em 1871, pois é um marco no retorno de temas clássicos e polêmicos, em geral de cunho moral, da pintura espanhola. A obra apresenta o momento em que amigos choram a morte de Sêneca, que, tendo sido acusado por Nero de traição, foi condenado a ser executado, mas antes, tira a vida, cortando as veias e tomando veneno, cometeu suicídio.

---

<sup>415</sup> PESSOA, F. *Livro do desassossego*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994. v. 1, p. 171-172.



**Figura 10** - SANCHES, Manuel Dominguez [1871]. *La muerte de Séneca*. Pintura, óleo sobre tela, 270 x 450 cm.<sup>416</sup>  
 Fonte: Museo del Prado.

*La muerte de Séneca* (1871) é uma obra do mesmo período histórico de *Le suicidé* (1877)<sup>417</sup>, entretanto, é muito mais conhecida que a pintura com o mesmo tema de Manet. Como já afirmado, diferentemente de *Olympia*, *Le suicidé* é uma obra de Manet que não foi estudada por Foucault em *La peinture de Manet* e também não é mencionada em outros estudos. Porém, chama atenção o fato de a obra de Manet ser pouco comentada e até marginalizada no mercado de arte. De certo modo, o escândalo de *Le suicidé* é não ter sido considerada.

<sup>416</sup> Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-death-of-seneca/7a5faebf-1111-4d01-bc18-c47c771533c0>. Acesso em: 15 set. 2019.

<sup>417</sup> Título: *Le suicidé*. Data: 1877. Caracterização: Óleo sobre tela, 38 x 46 cm. Assinado canto inferior direito: Manet. Localização: na coleção Bührle, de Zurique, na Suíça. Procedência: Doado pelo artista para a venda para beneficiar o compositor Jean de Cabanes (1881) (1) ▪ Durand-Ruel, Paris (2) ▪ Auguste Pellerin, Paris (em 1902 até cerca de 1910) (3) ▪ Durand-Ruel, Paris; Bernheim-Jeune, Paris; Paul Cassirer, Berlim (em 1910) (4) ▪ Barão Ferenc de Hatvany, Budapeste (a partir de 1910 até 1948) (5) ▪ Dr. Fritz Nathan, St. Gall (1948) (6) ▪ Emil Bührle, Zurique (8 de Outubro 1948 até 28 de novembro de 1956) (7) ▪ Dada pelos herdeiros de Emil Bührle para o GE Foundation Coleção Bührle, de Zurique (1960). Cf. Foundation E. G. Bührle Collection, Zurique Suíça. Disponível em: <https://www.buehrle.ch/en/collection/artwork/detail/the-suicide/>



**Figura 11** - MANET, Édouard [1877-1881]. *Le suicidé*. Pintura, óleo sobre tela, 38 x 46 cm.

Fonte: Foundation E. G. Bührle.<sup>418</sup>

Talvez porque o tema morte seja ocasional no conjunto da obra do pintor ou pela verdade que ela pode trazer, foi considerada a imagem mais cruel e mais realista criada por Manet, pois se trata do suicídio ou da tentativa de suicídio de um homem, cuja identidade e circunstâncias não estão esclarecidas pelos estudiosos. Nem tampouco foi estudado o retrato cortado ao meio, ou ainda a forma feminina que se percebe nos acolchoados do lado esquerdo do suicida.

O tema da obra pode ser o sofrimento, ao invés da morte, pois a vítima pode estar gritando, pedindo socorro. Há uma poça de sangue no chão e, na camisa branca, a boca aberta parece em busca de ar, sugerindo que ele está agonizando, impondo-se ao espectador, que ali se torna impotente, a questionar sobre as circunstâncias do ocorrido. Por um lado, os estudiosos abordaram as qualidades formais da obra no âmbito da experimentação impressionista de Manet; por outro lado, Adolphe Tabarant<sup>419</sup>, biógrafo do pintor, caracterizou-a como um incidente da paleta.

A propósito da obra de Manuel Dominguez Sanches, apresentada, relaciona-se para fins de ilustração, uma breve noção do que é o suicídio para Sêneca. O suicídio — e, conseqüentemente, a morte — é caminho do bem próprio do homem, a

<sup>418</sup> Cf. Foundation E. G. Bührle Collection, Zurique Suíça. Disponível em: <https://www.buehrle.ch/en/collection/artwork/detail/the-suicide/>. Acesso em: 8 fev. 2019.

<sup>419</sup> TABARANT, A. Manet et ses œuvres. *The Art Bulletin*, v. 30, n. 3, p. 236-241, 1948. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3047191>. Acesso em: 19 dez. 2019.

capacidade de desprendimento da servidão, do poder. Mais especificamente, Sêneca pensava o suicídio, ou seja, não só como a possibilidade final, mas eventualmente, como a possibilidade decisiva, daquilo que Foucault chama, nas suas últimas obras, a “estética da existência”<sup>420</sup>. Mas, pode ocorrer que o ato decorra de fatores outros que se opõem justamente a uma decisão do livre do sujeito. Ora, surge a suspeita da derrota vitoriosa, em que a única saída é evadir-se. Diante da difícil compreensão do ato, em geral, rejeita-se. A rejeição das práticas de tentativa ou mesmo a ação de pôr fim à vida foi qualificada ou não por discursos, imagens, saberes e poderes.

Talvez esse comentário seja válido para perguntar por que a obra de Manet foi marginalizada, desqualificada, tal qual o comentário<sup>421</sup> que mostra Manet como um artista que se interessou por temas e acontecimentos atuais e escandalizava-se. “Para Manet, cidadão e homem moderno, não havia razão para não representar um acontecimento cotidiano que, ao contrário, permitisse novas descobertas”<sup>422</sup>.

Dispositivos são práticas, discursos, leis, enunciados, dentre outras, que constituem o sujeito numa trama de saberes e forças. Foucault afirma:

“[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas”. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos.<sup>423</sup>

A noção de dispositivo e outras são uma mostra de algumas pistas de que Foucault, em diferentes ditos e escritos, de algum modo se refere à questão da morte

<sup>420</sup> SERRA, P. J. *O suicídio considerado como uma das Belas Artes*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008. p. 5.

<sup>421</sup> “*Universale come era, Manet non ha reso facile il compito al suo pubblico, costantemente messo di fronte alla novità ed all'imprevisto, quindi ha incontrato rifiuti. L'artista era interessato agli avvenimenti più attuali e scandalizzava soprattutto per l'assenza di distanza psicologica dai soggetti, cosa alla quale non si era molto abituati in pittura. Non sappiamo se sia stata la lettura di un articolo di un quotidiano ad ispirare questo piccolo studio di un suicidio. Per Manet, cittadino ed uomo moderno, non vi era alcun motivo per non rappresentare un evento quotidiano che, al contrario, poteva permettergli nuove scoperte. È qui lo scorcio ardito de Il suicida; l'uomo è crollato sul suo letto, dopo lo sparo, tenendo ancora la pistola nella mano destra. Il cappotto che ha tolto, la camicia bianca, la cravatta nera e le scarpe di vernice sono gli indizi che ha trascorso la notte fuori. Ha forse perso i suoi soldi al gioco? La luce del mattino rischiarava freddamente la scena, tragica conseguenza della notte. Per questo quadro, della fine degli anni Settanta, Manet spinge il problema formale di scorcio frontale ai suoi limiti; lo aveva già fatto con *Le Christ mort aux anges*, dipinto tra il 1860 ed il 1870, che aveva scioccato quanti lo avevano visto. Ad unasta per il musicista Cabaner, tenutasi presso l'hôtel Drouot, questo quadro fu aggiudicato per settantacinque franchi” (Stiftung Sammlung E. G. Bührle). *Arte - uno sguardo alla pittura del XIX secolo e del primo 900*. Disponível em: <https://www.deartibus.it/drupal/content/il-suicida>*

<sup>422</sup> Conforme comentário acima. Disponível em: <https://www.deartibus.it/drupal/content/il-suicida>

<sup>423</sup> FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*, p. 244.

e do suicídio. Assim, talvez Foucault seja uma referência das mais importantes para analisar a desqualificação sofrida pela obra *Le suicidé* de Manet.

As relações de saber-poder organizam-se como biopolítica e se estabelecem pelos dispositivos encontrados em diferentes níveis e sob diferentes formas. Podem ser móveis, reversíveis e instáveis. No campo da saúde mental, as relações saber-poder marcaram o movimento de desinstitucionalização, com a constituição de novas políticas de saúde mental e de serviços. Com o objetivo de garantir a saúde e felicidade da população, a biopolítica surge como um mecanismo do Estado. As vidas, as mortes, o bem-estar, a saúde e a doença da população, temas como natalidade, longevidade, habitação e migração, dentre outros, passam a ser articulados tanto no nível do discurso especulativo como no agenciamento concreto que constituirá o que foi chamado por Foucault de grande tecnologia do poder no século XIX: o dispositivo de sexualidade. O espaço social e o mundo pessoal misturam-se no limite da administração dos corpos e da vigilância, pela disseminação dos dispositivos de segurança, na mesma medida da ameaça à vida.

Foucault, em *Direito de morrer e poder sobre a vida*, escreve:

Agora é sobre a vida e ao longo de todo o seu desenrolar que o poder estabelece seus pontos de fixação; a morte é o limite, o momento que lhe escapa; ela se torna o ponto mais secreto da existência, o mais “privado”. Não se deve surpreender que o suicídio — outrora crime, pois era um modo de usurpar o direito de morte que somente os soberanos, o daqui debaixo ou do além, tinham o direito de exercer — tenha-se tornado, no decorrer do século XIX, uma das primeiras condutas que entraram no campo da análise sociológica; ele fazia aparecer, nas fronteiras e nos interstícios do poder exercido sobre a vida, o direito individual de morrer. Essa obstinação em morrer, tão estranha e, contudo, tão regular, tão constante em suas manifestações, portanto tampouco explicável pelas particularidades ou acidentes individuais, foi uma das primeiras surpresas de uma sociedade em que o poder político acabava de assumir a tarefa de gerir a vida.<sup>424</sup>

A partir do século XVII, gerir a vida, investindo sobre o corpo vivo, caracterizou os procedimentos de poder das disciplinas anátomo-políticas do corpo humano, instalando a tecnologia voltada para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida. No decorrer da época clássica desenvolve-se a era do biopoder, e a gestão da vida passa a ser disciplinada nas escolas, colégios, ateliês e no terreno

---

<sup>424</sup> FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité I*, p.157.



das práticas políticas e econômicas. Do biopoder também decorre, do ponto de vista jurídico, a sociedade normalizadora que controla, exclui e interdita, gerando ou silenciando parte das discussões em torno do suicídio.

A morte e o suicídio, na perspectiva da sociedade normalizada, são desqualificados, pois passam a ser tratados como fenômenos sociais de certa população, e assim paradoxalmente passam a ser qualificados a partir da noção de doença e, portanto, precisam da intervenção. Ora, na visão da biopolítica a vida não é algo individual, mas um imperativo do dever de poder político. A decisão sobre a vida ou a morte não é parte do que se considera autonomia do sujeito. A morte no âmbito do privado, como é o caso do suicídio, a eutanásia, e outras, são práticas e experiências excluídas enquanto possibilidade no discurso das tecnologias de poder. Então passaram a estar no âmbito do discurso da loucura, e, portanto, é preciso regular, controlar os procedimentos e discursos sobre essas práticas, bem como as condições de enunciação e medicalização. O discurso da morte só pode ser enunciado por especialistas (médicos, psicólogos etc.) e em locais como os hospitais, clínicas psiquiátricas, cemitérios. Com isso, há um silenciamento do discurso sobre a morte, e conseqüentemente do suicídio e de tudo mais que está relacionado.

Em *Um plaisir si simple*, escreve Foucault:

Vamos conversar um pouco a favor do suicídio. Não por direito, sobre o qual muitas pessoas disseram tantas coisas bonitas. Mas contra a realidade mesquinha que o criou. Contra a humilhação, as hipocrisias, os passos sombrios aos quais ele é forçado: ressuscitar a clandestinidade, [...] encontre uma boa navalha sólida do passado, procure na janela de um armeiro, entre tentando compor uma mina.<sup>425</sup>

E continua dizendo que deveríamos discutir a qualidade de cada arma, os seus efeitos, diz que o vendedor poderia ser experiente, encorajador nas explicações, mas reservado. E assim ele fala de uma “festa suicida”, “orgia suicida”, como fórmulas, e que existem outras que podem ser aprendidas e mais pensadas.

Não é admissível que não nos permitam prepararmos nós mesmos com todo o cuidado, a intensidade e o ardor que desejamos, e as algumas cumplicidades de que temos vontade, esse algo ao qual pensamos há muito tempo, de que fizemos o projeto desde, uma noite de verão, talvez, nossa infância. Parece que a vida é frágil na espécie humana e a morte, certa. Por que é preciso que nos façam dessa

---

<sup>425</sup> FOUCAULT, M. Un plaisir si simple. Le Gai Pied, n. 1 avril 1979. In: *Dits et écrites, II*, p. 777.

certeza um acaso, que ganha, por seu caráter repentino ou inevitável, os ares de uma punição.<sup>426</sup>

Relevante ainda é a visão que Foucault tem sobre a inutilidade dos questionamentos sobre os porquês de uma pessoa cometer o suicídio. Isso talvez queira dizer que a decisão de morte é algo da ordem da pessoa e não de um olhar psiquiatrizado que busca a cura.

Nessa linha de pensamento foucaultiana, a obra pictórica poderia ser um meio para pensar a morte e o suicídio para além do poder biopolítico, mas sim como um ultrapassar o limite da vida, fazendo uma grande transgressão ao poder político que assujeita. Mas ao mesmo tempo dar a ver que a transgressão faz ver como seus dispositivos, as tecnologias de poder controlam as condutas, os pensamentos sobre a vida e o viver e morrer.

#### 5.8 *LE SUICIDÉ* ATRAVESSA O ESPECTADOR — TORNA VISÍVEL O QUE ELE NÃO VÊ

Em *Le suicidé*, a nudez da morte escandaliza colocando o espectador de certo modo implicado nela, e isso pode residir no fato de a imagem obrigar o espectador a perceber o lugar que ele ocupa diante da obra pela sua forma de ver a morte. O escândalo provocado pelo suicídio enquanto um tipo de morte talvez nos permita ampliar a noção de *parresía* cínica no âmbito da arte. Aceitar o convite para ocupar o lugar do espectador de *Le suicidé* é aqui e lá (no quadro) ver um espetáculo como o vemos, saindo de um lugar estável e definido para o espectador, para ocupar um espaço diante do qual e em relação ao qual podemos nos deslocar.

O escandaloso ato de *Le suicidé* pode residir no fato de obrigar o espectador a concluir sobre o lugar que ele ocupa. Primeiro, talvez se possa afirmar o lugar da impotência, o lugar da vida falsa, porque dissimulado; segundo, o lugar talvez do desejo da morte, tornado visível. O olhar do espectador, abrindo-se sobre a morte, torna visível o que não queremos ver. Ao se referir a *Olympia*, Foucault afirma que é o nosso olhar que, abrindo-se sobre a nudez, ilumina-a<sup>427</sup>. Assim, a morte, o suicídio em *Le suicidé*, é igualmente “iluminada” pelo olhar do espectador, abrindo-se sobre a nudez do suicídio.

<sup>426</sup> FOUCAULT, M. Un plaisir si simple. Le Gai Pied, n. 1 avril 1979. In: *Dits et écrites, II*, p. 778.

<sup>427</sup> Cf. SAISON, M. (dir.). *La peinture de Manet*, p. 40.

Em *Le suicidé*, é a nudez da morte que escandaliza colocando o espectador necessariamente implicado diante da verdade até o extremo. O espectador dá lugar ao “outro do espectador”, ao “outro olhar” do espectador, ao espectador transfigurado no “outro espectador”. Isso atualiza a configuração da arte enquanto representação, artista, obra, espectador, para a configuração artista *parresiasta*, obra uma transfiguração estética, e o “outro do espectador”.

Portanto, a experiência do limite, da transfiguração, do acontecimento do excesso, pode atualizar o espectador, como “outro” na sua verdade. E isso faz pensar que o escândalo moral provocado pelo suicídio na obra de Manet permite ampliar a noção de *parresía* cínica no âmbito da arte.

Manet jogou a luz exterior do quadro para a pintura que se coloca a partir do espectador, entretanto esse lugar não é demarcado, possibilitando o seu deslocamento, que juntamente com outros elementos, tais como o espaço e a luz, constituem a materialidade da obra. O espectador faz com o seu olhar não apenas a verdade do suicida, mas a sua verdade decorrente de uma cartografia de saberes, discursos e práticas do gerir a vida, fazendo aparecer, nos interstícios do poder exercido sobre a vida, o direito individual de morrer. Não é, pois, a morte do suicida que espanta o espectador. O espanto está no seu olhar, que acaba por expor a si próprio a sua verdade, a do espectador em seu lugar dissimulado, o lugar do desejante, que se desnuda como uma possibilidade limite de governo de si, na coragem da verdade. A possibilidade limite é o excesso, é o elementar da existência.

Interditados, silenciados nas discussões em torno do suicídio, diante da obra *Le suicidé* cínicamente temos a experiência do dizer-a-verdade corajosa, a *parresía* e a adoção de uma “verdadeira vida”. A coragem de dizer a verdade como modo de vida caracteriza a *parresía* ética, na perspectiva de uma estética da existência. A obra desvela ou provoca o espectador no jogo *parresiástico*. Ela porta a verdade escandalosa do suicídio em seu modo de ser ou fazer como um *ethos* em relação à vida.

Não obstante, chama a atenção nesta análise a identidade e/ou a analogia, a semelhança entre o escândalo do nu como corpo (*Olympia*) e o escândalo da morte corpo (*Le suicidé*). O aspecto comum entre o escândalo do nu e o escândalo da morte é a presença do corpo. O corpo nu e o corpo morto com que se defronta o espectador.

Como escreveu Bataille: “O desejo de negar — ou — superar — o horror da

morte e reduzi-la à ingenuidade da luz"<sup>428</sup>. A pintura, assim como o discurso, como um "texto-chave" impacta, cria história.

Portanto, a marginalização da obra de Manet pode residir no fato de provocar o escândalo cínico, pois põe à prova o tema da morte, em especial o suicídio, tema que coloca a nu a verdade do espectador como um modo determinado de olhar. É um olhar do exterior, um voltar-se do mundo, via a obra pictórica, para si mesmo. Mas é também, é um modo de modificar-se, tornar-se ético no processo de subjetivação em função de uma estética da existência. Poderíamos chamar de uma experiência como *Éthos* da Estilística da Existência.

Ao investigar obras da arte na Modernidade, Foucault concebeu uma nova historicidade, a trans-historicidade da atitude cínica antiga na atitude da arte na modernidade. Com isso, podemos afirmar que ele pensou também uma estética que privilegia o pensamento pictural na relação com o bíos, que pensa como estética da existência, numa ética do cuidado de si na obra e na vida e na morte.

Benjamin alertou para a resistência que se tem com a ideia da morte. Fez isso analisando o que ocorreu na Modernidade com relação ao que chamou de impulso natural do homem, mas ao mesmo tempo afirmou, de certo modo, a atitude cínica antiga na atitude da arte na Modernidade.

A resistência que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural do homem é desproporcional às forças deste último, pode-se entender que ele fica paralisado e se refugia na morte. A modernidade deve estar sob o signo do suicídio. O último opõe seu selo à base de uma vontade heroica que cede ao estado antagônico da mente. Este suicídio não é uma renúncia, mas uma paixão heroica. É a conquista da modernidade no campo das paixões. Assim, o suicídio, a "paixão particular da vida moderna" aparece na passagem clássica dedicada à modernidade. A morte voluntária de heróis antigos é uma exceção.<sup>429</sup>

Foucault viu em Baudelaire o poeta que fez referência a tal resistência que a modernidade opôs ao impulso da morte. O próprio Baudelaire modelou sua imagem do artista a partir de uma imagem de herói moderno. Assim o suicídio foi visto como uma paixão heroica e não como renúncia da vida. O estilo de vida, uma boemia, um flamar.

<sup>428</sup> BATAILLE, G. *Manet*, p. 55.

<sup>429</sup> BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Préface et traduction de Jean Lacoste. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1979. p. 110.

Baudelaire viu na arte uma elaboração de si que permanece na obra, testemunhando um momento de um certo presente, mas também da efemeridade desse presente. O efêmero, o fugidio é uma parte da obra, a outra é o eterno, o imutável<sup>430</sup>. E nesse sentido o artista é um transfigurador de si mesmo, o exercício da não conformidade entre o efêmero e o imutável, deixando o espaço para o jogo, que na perspectiva de Foucault é o jogo *parresiástico* cínico. A atitude do artista e do espectador nesse jogo com a obra é experiência estética que assume uma existência como experiência ética de verdadeira vida, da vida como transgressão, e constante atualização.

Para finalizar essa argumentação sobre as obras de Manet é importante lembrar da afirmação de Fabienne Brugère: « [...] ce que nous prendrons au sérieux dans la perspective de définir un art qui pense. »<sup>431</sup> Então, levando a sério “na perspectiva de definir uma arte que pense”, essa pesquisa, pensando com as duas obras de Manet “que pensam”, uma já analisada por Foucault e a outra não citada por ele, pretendeu contribuir para o avanço na noção de arte que “pense”, com a noção de uma linguagem artística enquanto transgressão. As imagens de Manet “pensam” enquanto experiência limite.

---

<sup>430</sup> Cf. DÁVILA, J. Ethique de la parole et jeu de la vérité. In: GROS F.; LÉVY, C. *Foucault et la philosophie antique*. Paris: Éditions Kime, 2003. p. 197.

<sup>431</sup> BRUGÈRE, F. *Le « cas » Manet. Classe, genre et race* (Apresentação de curso).

## CONSIDERAÇÕES PARA CONTINUAR A OLHAR E REFLETIR

As considerações a serem feitas sobre a argumentação realizada nos cinco capítulos desse trabalho recortam, de certa forma, os pontos desenvolvidos por Foucault nas lições centrais do curso de 1984, especificamente a *Leçon du 29 Février* e a sua derradeira aula *Leçon du 28 Mars*, no *Collège de France*.

Vale ressaltar que os pontos ali destacados são como que o “coração” do pensamento de Foucault em relação à temática desenvolvida nesta tese:

Em toda forma de arte existe uma espécie de cinismo permanente, em relação às formas já adquiridas. [...] E se não é apenas na arte, é na arte sobretudo que se concentram, no mundo moderno, em nosso próprio mundo, as formas mais intensas de dizer a verdade, que têm a coragem de correr o risco de ferir. E, nesta medida, acredito que poderíamos fazer uma história do modo cínico, da prática cínica, do cinismo como um modo de vida ligado a uma manifestação da verdade.<sup>432</sup>

Acrescente-se que no manuscrito da aula de 29 de fevereiro de 1984 Foucault anotou lembretes a desenvolver, tais como:

[...] haveria evidentemente muitas questões a elaborar em torno disso tudo: a própria gênese dessa função da arte como cinismo na cultura [...]; o Escândalo em torno de Baudelaire, Manet, (Flaubert?)”; a relação entre cinismo da arte e a vida revolucionária: proximidade, fascínio de um pelo outro, (perpétua tentativa de ligar a coragem do dizer-a-verdade revolucionário à violência da arte como irrupção selvagem do verdadeiro).<sup>433</sup>

Tais questões, tanto a que se refere à primeira citação quanto a esta última, em que fala das questões a elaborar, só podem ser entendidas a partir de um *décrochage* radical em relação à questão da historização. Foucault deixa claro, na sua resposta ao *Aufklärung* kantiano, que é preciso fazer uma ruptura, um desvio em relação aos principais fundamentos do século XVIII.

Ao me referir ao texto de Kant, eu me pergunto se não pode apresentar a modernidade mais como uma atitude, do que um período da história. Por atitude, quero dizer, um modo de relação aos olhos da atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, ao mesmo tempo, marca um pertencimento e se mostra como um

---

<sup>432</sup> FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, p. 174.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 174.

tarefa. Um pouco, sem dúvida, como aquilo que os Gregos chamavam um êthos.<sup>434</sup>

Portanto, o próprio Foucault dá as pistas, os fios, por onde é possível ter um olhar atento para a realidade, tanto sobre os pontos mais importantes relativos à arte moderna de Manet, ou seja, a atitude cínica e sua relação com o dizer-verdadeiro, manifestada na obra, quanto sobre aquilo que ainda poderia ser elaborado, em especial a “violência” da arte como irrupção do selvagem. Saliente-se ainda a questão da “atitude” enquanto uma ruptura íntima com o presente, introduzindo um “desligamento” entre o presente e a atualidade. A atualidade é o que irrompe o nosso presente, na visão de Foucault é um desligamento, um *décrochage* em relação à história que nos leva, especialmente em relação à arte, à atitude da experimentação do presente que atualiza esse presente.

A *atitude* é, como vimos, a irrupção no coração do presente da possibilidade de mudança — mais precisamente ainda de uma mudança diretamente construída por “escolhas voluntárias” de homens e de mulheres a partir da matéria mesma de suas existências. A atitude introduz assim, desde este momento, o tema de uma ética da liberdade e da transformação, aqui entendida como uma política da diferença.<sup>435</sup>

Assim, esta pesquisa buscou, nestes “percursos foucaultianos”, traçar as relações e implicações do problema da coragem cínica da verdade, chamada por Foucault de *parresía* cínica, na arte de Manet.

Tais relações entre a arte e a *parresía* cínica, como coragem da verdade, atualizam-se na arte moderna de Manet, enquanto atitude, no jogo *parresiástico* cínico, que se manifesta como um “outro olhar” na arte, e pode se caracterizar como *la vraie vie*, como dimensão de uma estética da existência, reconfigurando o cuidado de si dos gregos, como um modo de “vida outra”.

Foucault questiona em que momento o dizer-a-verdade pôde autenticar a verdade. A autenticação da verdade, como já citado, dá-se na *parresía* como forma de discurso verdadeiro que aparece na modalidade de dizer a verdade, situada no próprio sujeito falante, e no seu interlocutor atingindo os outros e a coletividade, o que

---

<sup>434</sup> FOUCAULT, M. “What is Enlightenment?” et “Qu’est que c’est les Lumières?” In: *Dits et écrits, II*, p. 1387.

<sup>435</sup> REVEL, J. “Promenades, petits excursus et régimes d’historicité”. In: LORENZINI, D.; REVEL, A.; SFORZINI, A. (dir.). *Michel Foucault*, p. 175.

daria a condição para a autenticação da verdade pelo próprio sujeito. Tal configuração pode ser vista na Antiguidade na *parresía* socrática, e de modo mais incisivo na *parresía* cínica, pois a verdade é autenticada na verdadeira vida imanente no modo de viver — caracteriza-se pelo modo de ser e viver público, escandaloso, impudico, não dissimulado, autenticando o discurso verdadeiro no *bíos*.

Na obra *Les larmes d'Eros*, escrevendo sobre os pintores modernos (Delacroix, Manet, Degas, Moreaux e os surrealistas), Georges Bataille faz uma discussão sobre a pintura desse período e afirma que a pintura naquele período é “uma possibilidade aberta, indo mais longe do que a literatura. [...]”<sup>436</sup> A pintura de Delacroix, por exemplo, inclina-se no plano do erotismo, é uma nova pintura pois estabelece uma relação com a representação da morte<sup>437</sup>.

Ao se referir a Manet, Bataille aponta que este se separa radicalmente dos princípios da pintura convencional. Manet representava o que via e não o que deveria ser visto.

Sua escolha o engajava, mais do que isso, na via de uma visão crua, de uma visão brutal, que a usual requerida não tinha ainda deformado. Os nus de Manet possuem um caráter brutal que não é velado nem pelas vestimentas usuais — que deprimem, nem pelas convencionais — que suprimem.<sup>438</sup>

Ora em Manet, na atitude, e no pensamento pictural, o que se destaca é a importância de se distinguir entre a exterioridade e o fora. A exterioridade deleuziana é uma forma do conhecimento com duas formas externas uma à outra, considerando que há dois meios, a luz e a linguagem, o ver e o falar. Por outro lado, o fora se refere à força que sempre está em relação com outras forças: “se a força está sempre em relação a outras forças, as forças necessariamente se referem a um fora irreduzível, que nem sequer tem forma, feito de distâncias indecomponíveis pelas quais uma força atua sobre a outra [...]”<sup>439</sup>.

As descontinuidades marcam os limites temporais de uma *epistémê* e novas formas de saberes e representação dos objetos. Porém, na *epistémê* moderna os seres, as coisas e as palavras se separam das representações, aparecendo a vida, o trabalho e a linguagem. Assim surge o homem sujeito do saber e objeto do

<sup>436</sup> BATAILLE, G. *Les larmes d'Eros*. Paris: Jen-Jacques Pauvert, 1961. p. 176-177.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 176-177

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>439</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*, p. 92.



conhecimento. Essa dupla condição de sujeito e objeto que aparece na Modernidade talvez seja o principal tema na arqueologia. Como uma dobra, como um duplo empírico-transcendental o homem se configura como objeto de um saber possível na modernidade. Trata-se, porém, de uma condição ambígua, pois de um lado ele é objeto das ciências empíricas, e de outro, o sujeito da filosofia. Entretanto, para Foucault esse homem poderia desaparecer no saber de um futuro próximo, caso mudassem as disposições da *epistémê* moderna. A etnologia, a psicanálise, a linguística e a literatura são o índice dessa mudança das disposições da *epistémê* moderna e do duplo empírico-transcendental, dissolvendo esse homem moderno em regras, desejos, morte, mundo inconsciente e linguagem, anunciando o fim do homem empírico transcendental.

Assim, talvez se possa afirmar que a imagem, na pintura de Manet, enquanto atitude, ao contrário do conceitual, é imediata. A imagem afronta na sua brutalidade, ela invade e captura o olhar. É uma dinâmica de um des-vestir do corpo que “coloca a nu” o olhar de quem olha e, por conseguinte, é excesso, vai além do olhar transfigurando o que é visto. Nessa visão a imagem não é espetáculo<sup>440</sup>. E, portanto, cabe salientar um dos achados da tese: se não há espetáculo, não há espectador; o que há no jogo *parresíástico* cínico é um “outro olhar” e, conseqüentemente, um “outro do espectador”.

Bataille ajudou a pensar que o escândalo da violência provocada pelo desnudado em *Olympia* e pelo caráter brutal do suicídio em *Le suicidé* pode libertar o espectador dos encobrimentos habituais, da dissimulada convenção que o assujeita, trazendo à tona o escândalo da sua verdade, através de uma atualização do seu olhar, porque é o presente que se atualiza como ruptura.

Como discurso verdadeiro no *bíos*, a *alétheia*, é desvelamento na relação do pensamento com as coisas, como o que ocorre na arte, pois *parresíasticamente* irrompe, excede. Essa argumentação é ultimada por Sergio Lima (1976)<sup>441</sup> ao afirmar que a Poesia (aqui usada com a letra maiúscula) é arte que mostra o que não vemos,

---

<sup>440</sup> A propósito, lembramos que espetáculo, termo utilizado de forma mais usual da área das artes cênicas, foi definido por Patrice Pavis: “É espetáculo tudo o que se oferece ao olhar. [...] Este termo genérico aplica-se à parte visível da peça (representação), a todas as formas de artes da representação (dança, ópera, cinema, música, circo, etc.) e a outras atividades que implicam uma participação do público (esportes, ritos, cultos, interações sociais) em suma a todas as *cultural performances* das quais se ocupa a etnocenologia.

<sup>441</sup> Sergio Lima é artista plástico, professor, poeta, ensaísta, cineasta, integra o Movimento Surrealista desde 1961. Participou do movimento surrealista no grupo parisiense no café *La Promenade de Vênus*.

e o que não se vê até que seja mostrado<sup>442</sup>. A poesia de que trata Sergio Lima é a Poesia, com sentido forte do termo, ou seja, aquela que anima e ritma a arte, toda a arte como “atitude”, por exemplo, a atitude de Baudelaire, estudada por Foucault. A poesia, o poeta que, segundo Foucault, garantem com a linguagem dos signos e “sob o jogo de suas distinções bem determinadas”<sup>443</sup>, colocar-se na escuta de “outra linguagem”.

O poema *A Beatriz*, de Baudelaire, mostra a experiência de *parresía*, é a verdade do próprio poema. É um modo de ser do poeta Baudelaire que aparece num “outro olhar” e não o “mesmo” de Dante. Como gesto, como atitude, *Beatriz* é negação da interdição, ela é excesso, ela é escândalo cínico, e, portanto, não pode ser descrita em nenhum modelo estético ou ético. Ela pode ser atualizada a cada nova leitura. A atitude da personagem Beatriz no poema é a de não assujeitamento, é a do cuidado de si, que vigia permanentemente, é um corpo nu, tal qual *Olympia* em seu nu e o suicida no *Le suicidé* em sua morte. Beatriz é vida que escandaliza. A cada visão há um espectador novo, o espectador “outro”, porque a sua verdade escandalosa se manifesta na verdade de Beatriz. É sobre esse dizer-a-verdade escandalosa que Foucault está se referindo ao tratar do regime cínico de verdade.

O que Foucault mostra na pintura de Manet, é uma possível reconfiguração da *parresía* cínica, na imbricação entre vida, cuidado de si e verdade. Tal imbricação característica do cinismo vai se manifestar como “vida outra”. A arte como verdadeira vida, só pode se manifestar como “vida outra”. Poderíamos cuidar de nós mesmos e do outro aos moldes da vida como atitude cínica, na esfera estética? Se a ética é uma prática, o *êthos* é uma maneira de ser<sup>444</sup>. Na prática estética da arte, o *êthos* se transfigura numa estética como maneira de ser, como estética da existência.

O franco falar (*parresía*) ou o franco pintar de Manet em *Olympia* e *Le suicidé* podem ser considerados um “dizer verdadeiro corajoso de vida”, de dizer e fazer, de *parresía* cínica, pois ele assume o risco ao pintar, foge às convenções pictóricas de sua época, faz provação para ele e para os seus espectadores. Por um lado, Manet se esconde se torna ausente pela própria força da sua pintura nua; por outro, apresenta-se em sua verdade como excesso, como o fora dizendo a verdade

---

<sup>442</sup> LIMA, S. *O corpo significa*. São Paulo: EDART, 1976. p. 43.

<sup>443</sup> FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*, p. 63.

<sup>444</sup> FOUCAULT, M. *Dits et écrits, II*, p. 1406.

*parresiástica* na materialidade da pintura que pode desvelar-se enquanto obra na relação com o espectador, na nudez do corpo e na morte do corpo.

Assim, a criação artística passa a ter assinatura de verdade na sua presença de pintura-objeto, como um campo de visibilidades e de experiências, tanto para o artista, como para o espectador que pode ocupar o seu lugar ativo no jogo *parresiástico* ético-estético do arriscar a vida, do posicionar-se e expor a própria vida, do desnudar-se, transformar-se na sua verdade no “outro” do espectador.

Na atitude da modernidade o que muda é o olhar. O escândalo de *Olympia* decorre da relação que se estabelece entre o espectador e a obra, onde o corpo nu, a prostituição visto, são definidos pelo espectador, o qual pode ser provocado para ter uma experiência limite. O jogo *parresiástico* cínico ocorre (na pintura de Manet) quando há a experiência do excesso, com a “nudez” daquilo que seria esperado, que acaba por confrontar o espectador com o desaparecimento daquelas “categorias” confortáveis que o deixariam apenas na posição de espectador. A sua presença é requisitada quando surge na experiência do limite, e nesse sentido ele deixa de ser observador, pois passa a ser ativo, passa a confrontar à sua maneira de ver atualizando-se. Observa-se que o termo espectador, utilizado por Foucault<sup>445</sup> em todos os textos em que trata dessa temática deixa de corresponder ao novo momento do espectador.

A mudança ocorrida com o observador implica uma transfiguração do olhar, surge um “outro olhar” indicado pela alteração da posição do espectador para um “outro espectador”, o olhar muda e ele muda, ele se atualiza. A transfiguração exige dele um novo olhar atento do espectador colocado em movimento pela visão de si, provocada pela obra. “A transfiguração é, portanto, um exercício que requer um olhar muito atento à realidade, capaz de capturar detalhes e linhas de força e, ao mesmo tempo, uma decisão de torná-la “outra”<sup>446</sup>. Tal transfiguração exige o estranhamento, onde há uma tomada de distância do que é familiar, daquilo que Foucault chama de “mesmo”, o qual, por ser assim, escapa ao olhar. Esse movimento ocorre na

---

<sup>445</sup> Talvez isso se deva à constatação que em toda a bibliografia que trata do espectador, estudada por Foucault, inexistente a discussão da questão da imagem e do papel dela na relação com a obra, e de como essa muda a posição do espectador. A terminologia espectador continuou a ser utilizada mesmo depois de Foucault ter discutido a nova relação entre pintor, obra e espectador, nos anos 70 e depois quando discute a trans-historicidade da atitude cínica na Modernidade nos trabalhos dos anos 80.

<sup>446</sup> La transfiguration est donc un exercice qui requiert un regard très attentif au réel, capable d'en capter les détails et les lignes de force et , en même temps, une décision de le rendre « autre ». CREMONESI, L. Askêsis, êthos, parrêsia: pour une généalogie de l'attitude critique. In: LORENZINI, D.; REVEL, A.; SFORZINI, A. *Michel Foucault*, p. 134.

experiência *parresiástica* cínica, a qual exige a *askêsis*, um trabalho constante e indispensável sobre si, para que o “outro do espectador” surja no jogo da *parresía* na arte. Ele, aquele que muda o olhar, passa a ter um “outro olhar”.

A atitude da Modernidade na arte, aquela que ensina o ultrapassar o limite, exceder, romper com o presente, é um modo do cuidado de si, enquanto *parresía* cínica, é estética da existência.

E para concluir retoma-se a *parresía*. Para Foucault, inicialmente o conceito greco-romano de *parresía* é de caráter moral e político, sendo que é ampliado no contexto de suas investigações sobre o “cuidado de si”, o cuidado com os outros. Contudo, ela se mostra como um dos conceitos centrais para o que se poderia chamar de uma história da verdade. Nessa história, ele viu na pintura a possibilidade *parresiástica* de tornar visível modos de ser do sujeito, aquilo que supõe ser, para uma possível transfiguração.

Ora, o entendimento dessa *aleurgia parresiástica*, ainda que possa estar ligado a uma tradição do *logos*, no caso da pintura, e em especial na atitude cínica, consiste em uma noção de verdade ao mesmo tempo imutável e efêmera, como manifestação ética e estética.

Cabe ressaltar, no final deste estudo, que a experiência da escrita dependeu de uma atitude *parresiástica* cínica, de um se deparar com a verdade de si. Na escrita, a experiência com a linguagem, a experiência foi de fazer nascer imagens num jogo de espelhos, mas também de morrer, de aceitar o limite da linguagem.

Nesse sentido, paro de escrever esta tese com as palavras de Blanchot, pois que fascinante:

Escrever é penetrar na afirmação da solidão na qual o fascínio ameaça. É render-se ao risco da ausência do tempo, onde reina o eterno recomeçar. É passar do “eu” para o “ele”, de modo que o que acontece a mim não acontece a ninguém, é anônimo na medida em que me diz respeito, repete-se em uma dispersão infinita. Escrever é deixar o fascínio reger a linguagem.<sup>447</sup>

---

<sup>447</sup> BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. p. 31.

## REFERÊNCIAS

- BALDACCHINO, A. *Diogène le cynique: fragments inédits*. Paris: Autrement, 2014.
- BARBOSA, M. R.; MATOS, P. M.; COSTA, M. E. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. *Psicologia & Sociedade*, v. 23, n. 1, p. 24-34, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v23n1/a04v23n1.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2019.
- BATAILLE, G. *Manet: biographical and critical study*. Translated Austrun Wainhouse; James Emmons. Cleveland, EUA: Editions d'Art Albert Skira, 1955.
- BATAILLE, G. *Les larmes d'Éros*. Paris: Jen-Jacques Pauvert, 1961.
- BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BAUDELAIRE, C. *A Beatriz*. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/4174/a-beatriz>. Acesso em: 10 jan. 2019.
- BAZIN, G. *Historia del arte: se la prehistoria a nuestros días*. Barcelona: Casanova, 1976.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Préface et traduction de Jean Lacoste. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1979.
- BLANCO, A. G. *El Logos Doble. Una introducción al pensamiento estético-literário de Michel Foucault*. Orientadores: Sultana Wahnón Bensusan y Julián Jiménez Heffernan. 2006. 551 f. Tesis (Doctorado en Lingüística General y Teoría de la Literatura) – Universidad de Granada, Granada, Espanha, 2006. p. 35.
- BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BOLMAIN, T. « Pratique archéologique, esthétique picturale et temporalité historique chez Foucault. *Revue Sens Public*, 8 janvier 2010. Disponível em: [http://www.sens-public.org/article.php3?id\\_article=720](http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=720). Acesso em: 2 nov. 2018.
- BOSCH, Heironymus. [1475-1480]. *A extração da pedra da loucura*. Pintura, óleo sobre madeira, 48 x 35 cm. Museu do Prado.
- BOSCH, Heironymus. [1490-1500]. *A nave dos loucos (Triptyque du vagabond: La Nef des fous)*. Pintura, óleo sobre madeira, 58 x 33 cm. Museu do Louvre.
- BOURDIEU, P. *Manet une révolution symbolique. Cour au Collège de France (1998-2000) suivis d'un inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*. Paris: Éditions Raisons d'agir e Seuil, 2003.
- BROMBERT, B. A. *Édouard Manet: rebelde de casaca*. Tradução José Guilherme Correa. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BRUGÈRE, F. Foucault et Baudelaire: L'enjeu de la modernité. In: BRUGÈRE, F. et al. *Lectures de Michel Foucault, 3 Sur les dits et écrits*. Sous la direction de Pierre-François Moreau. Lyon: ENS Éditions, 2003. p. 80.

BRUGÈRE, F. *Le « cas » Manet. Classe, genre et race* (Apresentação de curso). Disponível em: <https://philosophie.univ-paris8.fr/spip.php?article1329>. Acesso em: 19 dez. 2019.

BURCKHARDT, J. *Reflexões sobre a história*. Tradução Leo G. R. Rezende. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

CALOMENI, T. Foucault, Velázquez, Manet. *Viso, Cadernos de estética aplicada*, v. 9, n. 16, p. 73-102, 2015. Disponível em: [http://revistaviso.com.br/pdf/Viso\\_16\\_TerezaCalomeni.pdf](http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_16_TerezaCalomeni.pdf). Acesso em: 28 fev. 2019.

CANDIOTTO, C. *Foucault e a crítica da verdade*. Belo Horizonte: Autêntica; Curitiba: Champagnat, 2013.

CATUCCI, S. Pensamento pictural. In: ARTIÈRES, P. (org.). *Michel Foucault, a literatura e as artes*. Tradução Pedro de Souza e Jonas Tenfen. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014. p. 137.

CATUCCI, S. Risposte al forum "Letteratura e arte in Foucault". *Materiali foucaultiani*. Disponível em: <http://www.materialifoucaultiani.org/it/materiali/altri-materiali/62-forum-letteratura-e-arte-in-foucault/165-materiali-foucaultiani--stefano-catucci-1.html>. Acesso em: 10 ago. 2019.

CHAVES, E. Cultura e política: o jovem Nietzsche e Jakob Burckhardt. *Cadernos Nietzsche*, v. 9, p. 41-66, 2000. Disponível em: [http://www.gen.fflch.usp.br/sites/gen.fflch.usp.br/files/upload/cn\\_09\\_02%20Chaves.pdf](http://www.gen.fflch.usp.br/sites/gen.fflch.usp.br/files/upload/cn_09_02%20Chaves.pdf). Acesso em: 7 jan. 2019.

CHAVES, E. M. *Foucault e a verdade cínica*. Campinas, SP: PHI, 2013.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CLAY, D. *Representação de Diógenes*. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, B. (org.). *Os cínicos: o movimento cínico na antiguidade e o seu Legado*. São Paulo: Loyola, 2007. p. 402.

COMETA, M.; VACCARO, S. *Lo sguardo di Foucault*. Roma: Meltemi, 2007.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CORRÊA, A. F. A experiência da poesia do amor em Dante Milano. *Psicanálise & Barroco em revista*, v. 11, n. 2, p. 148-166, 2013. Disponível em:

<http://132.248.9.34/hevila/Psicanalise&barrocoemrevista/2013/no2/10.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2019.

CREMONESI, L. Askêsis, êthos, parrêsia: pour une généalogie de l'attitude critique. *In: LORENZINI, D.; REVEL, A.; SFORZINI, A. (dir.). Michel Foucault éthique et verité (1980-1984)*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2015. p. 134.

DÁVILA, J. Ethique de la parole et jeu de la vérité. *In: GROS F.; LÉVY, C. Foucault et la philosophie antique*. Paris: Éditions Kime, 2003. p. 197.

DELEUZE, G. *Conversações (1972-1990)*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. *Foucault*. Paris: Éditions de Minuit, 2004.

DELEUZE, G. *Foucault*. Tradução Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G. *Foucault e as formações históricas*. Tradução Cláudio Medeiros e Mario A. Marino. São Paulo: N.-1 edições e Editora Filosófica Politeia, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G.; CHEROUX, C.; ARNALDO, J. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. Atlas do impossível - Warburg, Borges, Deleuze, Foucault. *In: ARTIÈRES, P. et al. (dir.). Michel Foucault*. Tradução Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. p. 237.

DURANTY, L.-E. *La nouvelle peinture: à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*. Paris: Éditions Du Boucher, 2002.

DURET, T. *Histoire de Édouard Manet et de son Œuvre avec un Catalogue des Peintures et des Pastels*. Paris: Bernheim – Jeune, éditeurs d'art, Faubourg Sainte – Honoré, 1926.

ERIBON, D. *Michel Foucault, 1926-1984*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FOUCAULT, M. *Les mots et le choses: une archéologie des sciences humaines [As palavras e as coisas: arqueologia das ciências humanas]*. Paris: Gallimard, 1966.

FOUCAULT, M. *L'archéologie du savoir. [A arqueologia do saber]*. Paris: Gallimard, 1969.

FOUCAULT, M. *Histoire de la folie à l'âge classique [História da loucura na idade Clássica]*. Paris: Gallimard, 1972.

- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir* [História da sexualidade I: a vontade de saber]. Paris: Gallimard, 1984.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité II: l'usage des plaisirs* [História da sexualidade 2: o uso dos prazeres]. Paris: Gallimard, 1984.
- FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FOUCAULT, M. *O pensamento exterior*. Tradução Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* 3. ed. Tradução António F. Cascais e Eduardo Cordeiro. São Paulo: Vega, 1992.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução Laura F. de A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, M. *Resumo dos cursos do Collège de France 1970-1982*. Tradução Andrea Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- FOUCAULT, M. *Raymond Roussel*. Tradução de Manoel Barros da Motta e Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- FOUCAULT, M. *Dits et écrits, I: 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001.
- FOUCAULT, M. *Dits et écrits, II*. Paris: Gallimard, 2001.
- FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Direção de Maryvonne Saison. Paris: Éd. du Seuil, 2004.
- FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 297.
- FOUCAULT, M. *Securité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*. Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Michel Senellart. Paris: Gallimard; Seuil, 2004.
- FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, M. L'arte di vivere senza verità perché oggi ha vinto il cinismo. *Jornal La Repubblica.It*, Arquivo de 1. jul. 2009. Disponível em: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/07/01/arte-di-vivere-senza-verita-perche.html>. Acesso em: 19 set. 2019.
- FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité: le gouvernement de soi et des autres II* [A coragem da verdade: o governo de si e dos outros]. Cours au Collège de France



(1983-1984) Ed. établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, por Frédéric Gros. Paris: Gallimard; Ehess; Seuil. 2009.

FOUCAULT, M. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

FOUCAULT, M. Com o que sonham os filósofos? *In: FOUCAULT, M. Arqueologia das ciências humanas e história dos sistemas de pensamento*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 297.

FRANÇA, A. Ressonâncias de Foucault para o pensamento do cinema contemporâneo. *In: QUEIROZ, A.; CRUZ, N. V. e. (org.). Foucault hoje?* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 121.

FRANÇOISE, C.; MOFFETT, Charles S.; BAREAU, J. W. Manet, 1832–1883, 1983. *The Met 150*. Disponível em: [https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Manet\\_1832\\_1883](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Manet_1832_1883). Acesso em: 19 set. 2019.

FRIED, M. *Le modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne, III*. Paris: Gallimard, 2000.

FRIEDRICH, O. *Olympia Paris no tempo dos impressionistas*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GAUTAM, S. K. *Foucault and the Kamasutra: the courtesan, the dandy, and the birth of ars erotica as theater in India*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

GÉRÔME, Jean-Léon [1860]. *Diógenes*. Pintura, óleo sobre a tela, 74,5 x 101 cm. Museu de Arte Walters.

GIORGIONE. [1507-1510]. *Vénus adormecida*. Pintura, óleo sobre tela, 108 x 175 cm. Gemäldegalerie Alte Meister. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/giorgione/the-sleeping-venus-1510>. Acesso em: 12 ago. 2019.

GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, B. (org.). *Os cínicos: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*. Tradução Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Loyola, 2007.

GROS, F. (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

IMBERT, C. Les droits de l'image. *In: FOUCAULT, M. La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Direção de Maryvonne Saison. Paris: Éd. du Seuil, 2004. p. 147-148.

INDIJ, G. (dir.). *El yo minimalista. Conversaciones con Michel Foucault*. Tradução Graciela Staps. Buenos Aires: La Marca, 2003.

JIMENEZ, M. *Qué es la estética?* Tradução Carme Vilaseca y Anna García. Barcelona: Idea Universitaria, 1999.

KRIEGEL, B. *Michel Foucault aujourd'hui*. Paris: Plon, 2004.

LIMA, S. *A aventura surrealista*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

LIMA, S. *O corpo significa*. São Paulo: EDART, 1976.

LIMA, S. *O olhar selvagem: o cinema dos surrealistas*. São Paulo: Algor, 2008.

LIMA, S.; GENOVESE, M. *Secrets in red and green*. Nova York: La Belle inutile edicion, 2012.

LORENZINI, D.; REVEL, A.; SFORZINI, A. *Michel Foucault: éthique et vérité (1980-1984)*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2005.

MACHADO, R. Arqueologia, filosofia e literatura. In: PORTOCARRERO, V.; CASTELO BRANCO, G. (org.). *Retratos Foucault*. Rio de Janeiro: Nau, 2000. p. 15.

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

MACIEL, J. C. de S. Atlas Mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes. *Revista Ícone*, v. 17, n. 2, p. 196, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/index>. Acesso em: 10 ago. 2019.

MAGRITTE, R. [1928-1929]. *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*. Pintura, tinta a óleo, Museu de Arte do Condado de Los Angeles (LACMA).

MANET, Édouard. [1858-1859]. *O bebedor de absinto*. Pintura, óleo sobre tela, 180,5 x 105,6 cm. Carlsberg Ny Glyptotek.

MANET, Édouard. [1862]. *Mademoiselle V... em traje de Espada*. Pintura, óleo sobre tela, 165,1 x 127,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

MANET, Édouard. [1862]. *Rapaz em costume Espanhol*. Pintura, óleo sobre tela, 165,1 x 127,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

MANET, Édouard. [1862-1863]. *Le déjeuner sur l'herbe*. Pintura, óleo sobre tela, 208 x 264,5 cm. Musée d'Orsay.

MANET, Édouard. [1863]. *Almoço na relva*. Pintura, óleo sobre tela, 208 x 264 cm). Museu d'Orsay.

MANET, Édouard [1863]. *Olympia*. Pintura, óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm. Musée D'Orsay. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/Édouard-manet/olympia-1863>. Acesso em: 31 jan. 2019.

MANET, Édouard. [1864]. *Os anjos no túmulo de Cristo*. Pintura, óleo sobre tela, 179,5 x 150 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

MANET, Édouard. [1864-1865]. *Toureiro morto*. Pintura, óleo sobre tela, 75,9 x 153,3 cm. National Gallery of Art, Washington.

MANET, Édouard. [1866]. *O tocador de pífaro*. Pintura, óleo sobre tela, 1,64 x 97 cm. Museu d'Orsay.

MANET, Édouard. [1868]. *L'Exécution de Maximilien*. Pintura, óleo sobre tela, 252 x 305 cm. Stadtliche Kunsthalle.

MANET, Édouard. [1868]. *Retrato de Émile Zola*. Pintura, óleo sobre tela, 1,46 x 114 cm. Museu d'Orsay.

MANET, Édouard. [1874]. *Argenteuil*. Pintura, óleo sobre tela, 149 x 115 cm. Musée des Beaux-Arts Tournai.

MANET, Édouard. [1877-1881]. *Le suicidé*. Pintura, óleo sobre tela, 38 x 46 cm. Foundation E.G. Bührle. Disponível em: <https://www.buehrle.ch/en/collection/artwork/detail/the-suicide/>. Acesso em: 8 fev. 2019.

MANET, Édouard. [1881-1882]. *Un bar aux Folies-Bergère*. Pintura, óleo sobre tela, 96 x 130 cm. Courtauld Institute Galleries.

MANET, Édouard. [1882]. *A bar at the Folies-Bergère*. Pintura, óleo sobre tela, 96 x 130 cm. Courtauld Institute.

MANET, Édouard. [1960]. *O guitarrista espanhol*. Pintura, óleo sobre tela, 147,3 x 114,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

MANET. In: *Dicionário da pintura moderna*. Tradução Jacy Monteiro. São Paulo: Hemus, 1981. p. 201-205.

MANET ganha retrospectiva no Museu d'Orsay. *RFI*, 4 abril 2011. Disponível em: <http://br.rfi.fr/cultura/20110405-manet-ganha-retrospectiva-no-museu-dorsay>. Acesso em: 8 fev. 2019.

MANET, the Man who Invented Modernity. *Musée d'Orsay*, 2019. Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-museums/exhibitions-in-the-musee-dorsay/article/manet-inventeur-du-moderne-27127.html?cHash=25c451ce2a>. Acesso em: 8 fev. 2019.

MARTÍN, C. *La cronología de Las Meninas de Picasso*. *El Blog del Museu Picasso de Barcelona*, 13 ago. 2015. Disponível em: <http://www.blogmuseupicassobcn.org/2015/08/la-cronologia-de-las-meninas-de-picasso/>. Acesso em: 9 jan. 2019.

MARTIN, J. *¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada. Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n. 4, p. 7-22, 2007.

MARTINS, L. R. *Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MASANÉS, F. *Courbet*. Germany: Taschen GmbH, 2007.

MUCHAIL, S. T. O dizer – verdadeiro: descrição positiva. *Revista de Filosofia: Aurora*, v. 23, n. 32, p. 162, 2011.

MURICY, K. Os direitos da imagem — Michel Foucault e a pintura. *O que nos faz pensar*, v. 21, n. 31, p. 41, 2012. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqfnfp/article/view/360>. Acesso em: 15 dez. 2019.

NEVES, G. M.; SILVA, V. S. V. da. Foucault and the Kamasutra, de Sanjay K. Gautam. *Revista Tempo da Ciência*, v. 24, n. 47, p. 100-103, 2017. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/view/17909/11809>. Acesso em: 10 fev. 2019.

NIETZSCHE, F. *Escritos sobre história*. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo: Loyola, 2005.

PAQUET, L. *Les cyniques grecs. Fragments et témoignages*. Paris: Librairie Générale Française, 1992.

PARKINSON, G. *Surrealism, art and modern science: relativity, quantum mechanics, epistemology*. New Haven: Yale University Press, 2008.

PERRUCHOT, H. *Édouard Manet*. London: Perpetua, 1962.

PESSOA, F. *Livro do desassossego*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

PINOTTI, A. Arqueología de las imágenes y lógica retrospectiva. Sobre el Manetismo de Warburg. In: WARBURG, A. *El 'Almuerzo sobre la hierba' de Manet*. Madrid: Casimiro Libros, 2013. p. 31.

PORTOCARRERO, V. Os limites da vida: da biopolítica aos cuidados de si. In: ALBUQUERQUE JR., D. M.; VEIGA-NETO, A.; SOUZA FILHO, A. (org.). *Cartografia de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 422.

PROBSTING, H. N. A recepção moderna do cinismo. Diógenes no Iluminismo. In: GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, B. (org.). *Os cínicos: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*. Tradução Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Loyola, 2007, p. 359.

REBEYROLLE, Paul. [1982]. *Suicide X*. 1 original de arte, 170 x 200 cm. Disponível em: [http://www.maeght.com/galleries/artiste\\_detail.asp?id=24](http://www.maeght.com/galleries/artiste_detail.asp?id=24). Acesso em: 8 fev. 2019.

REVEL, J. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlo Piovesanin. São Carlos: Claraluz, 2005.

REVEL, J. *Dictionnaire Foucault*. Paris: Ellipses, 2008.

REVEL, J. O nascimento literário da biopolítica. In: ARTIÉRE, P. (org.). *Michel Foucault, a literatura e as artes*. Tradução Pedro de Souza e Jonas Tenfen. São Paulo: Rafael Coperti Editor, 2014. p. 61.

REVEL, J. Promenades, petits excursus et régimes d'historicité. » In: LORENZINI, D.; REVEL, A.; SFORZINI, A. *Michel Foucault: éthique et vérité (1980-1984)*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2005. p. 173.

ROBIN, P. M. *Beatriz, musa de Dante Alighieri, com suas transfigurações na Vita Nova e incursões na Divina Comédia*. Orientadora: Vilma Katinszky Barreto de Souza. 2010. 74 f. Dissertação (Mestrado Língua e Literatura Italiana) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/marcelorio2016/beatriz-musa-de-dante-alighieri-com-suas-transfiguraes-na-vita-nova-e-incurses-na-divina-comdia>. Acesso em: 31 jan. 2019.

ROSENBERG, P. (org.). *Relire Burckhardt*. Paris: Musée du Louvre et École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997.

SABOT, P. *Lire les mots et les choses*. Paris: PUF, 2006.

SAISON, M. (dir.). *La peinture de Manet. Suive de Michel Foucault un regard*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

SANCHES, Manuel Dominguez [1871]. *La muerte de Séneca*. Pintura, óleo sobre tela, 270 x 450 cm. Museo del Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-death-of-seneca/7a5faebf-1111-4d01-bc18-c47c771533c0>. Acesso em: 15 set. 2019.

SANTOS, M. S. Michel Foucault, historiador da arte? Algumas considerações a respeito da influência da filosofia foucaultiana na historiografia contemporânea. In: EHA - Encontro de História da Arte, 10., Campinas, 2014. *Anais eletrônicos* [...]. Campinas, SP: Unicamp, 2014. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2014/Marta%20Souza%20Santos.pdf>. Acesso em: 6 jan. 2020.

SCHLINK, W. Jacob Burckhardt et le 'rôle' de l'historien de l'art. In: ROSENBERG, P. (org.). *Relire Burckhardt*. Paris: Musée du Louvre et École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997.

SERRA, P. J. *O suicídio considerado como uma das Belas Artes*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

SOUSSLOFF, C. M. *Foucault on painting*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

SOUSSLOFF, C. M. Foucault on painting. *History of the Human Sciences*, v. 24, n. 4, p. 113-123, 2011. Disponível em: <http://www.ian-latham.com/foucault.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2019.

TABARANT, A. Manet et ses œuvres. *The Art Bulletin*, v. 30, n. 3, p. 236-241, 1948. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3047191>. Acesso em: 19 dez. 2019.

TALON-HUGON, C. Manet ou le désarroi du spectateur. In: FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Suivi de Michel Foucault un regard*. Dir. Saison Maryvonne. Paris: Éditions du Seuil, 2004. p. 65.

TARTÁS RUIZ, C.; GURIDI GARCIA, R. Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n. 21, p. 226-235, 2013. Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1536>. Acesso em: 19 set. 2019.

TICIANO [1538]. *Vênus de Urbino*. Pintura, óleo sobre tela, 119 x 165 cm. Galleria degli Uffizi. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/ticiano/venus-de-urbino-1538>. Acesso em: 12 ago. 2019.

TRIKI, R. Foucault en Tunisie. In: FOUCAULT, M. *La peinture de Manet: suivi de Michel Foucault, un regard*. Dir. Saison Maryvonne et al. Paris: Édition du Seuil, 2004.

VELÁZQUEZ, Diego Rodriguez de Silva y [1656]. *Las Meninas*. Pintura, óleo sobre tela, 320,5 x 281,5 cm. Museo del Prado.

WARBURG, Aby. [1924]. *Atlas Mnemosyne*. Láminas 32, 45. Fotografia. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20867100.html>. Acesso em: 8 fev. 2019.