

Duas funções do olhar em Foucault: panoptismo e transoptismo

Fábio Luís Santos Teixeira¹

Iraquitan de Oliveira Caminha²

Avelino Aldo de Lima Neto³

Resumo: Qual a função do olhar em Foucault? Essa questão norteia este ensaio, que tem por objetivo discutir dois possíveis sentidos do olhar na filosofia de Foucault. Realizamos uma análise das formações discursivas de alguns textos que tratam desta temática seguindo o critério de conveniência estabelecido pelos autores. A análise seguiu de acordo com as orientações dadas pelo próprio Foucault na obra *Arqueologia do saber*. O *corpus* de análise foi definido a partir de três obras fundamentais que são: *O nascimento da clínica*, *Vigiar e Punir* e *A Pintura de Manet*. O que está em questão é uma historicização do olhar, de seus objetos e de seu discurso. Ele se articula em domínios epistêmicos diversos – medicina, educação, arquitetura, pintura - fazendo sobrelevar, destes domínios, não verdades eternas, mas determinadas relações epistemológicas. Ao mesmo tempo associa conjuntos de enunciados a um exercício visual que interroga, ao seu modo, os fatos do saber.

108

Palavras-chave: Olhar. Foucault. Panoptismo. Transoptismo.

¹ Possui graduação em Educação Física pela Escola Superior de Educação Física (2005). É doutor em Educação Física e mestre na linha de pesquisa Estudos socioculturais do movimento humano pela UPE/UFPB. Tem especialização pela Universidade Gama Filho em Reabilitação Cardíaca. Tem experiência na área de Educação Física, com ênfase nos estudos socioculturais do movimento humano. Possui pós-graduação em Docência de Filosofia e Sociologia pelo Instituto Salesiano de Filosofia (INSAF).

² Graduado em Educação Física pela Universidade Federal da Paraíba (1988). Graduado em Psicologia pelos Institutos Paraibanos de Educação (1990). Graduado em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba (1995). Mestre em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba (1996). Doutor em Filosofia pela Université Catholique de Louvain (2001). Atualmente, é professor-pesquisador do Departamento de Educação Física, do Programa Associado de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade Estadual de Pernambuco/Universidade Federal da Paraíba e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Paraíba.

³ Doutor em Educação pela Université Paul Valéry - Montpellier III e UFRN (2015), mestre em Filosofia pela UFRN (2011) e licenciado em Filosofia pelo Instituto Salesiano de Filosofia (2008). Desde 2011 é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Estesia - Corpo, Fenomenologia e Movimento e do NUES-DH - Núcleo de Estudos Críticos em Subjetividades Contemporâneas e Direitos Humanos.

Abstract: What is the function of gaze in Foucault's philosophy? This question guides this essay, which aims to discuss two possible senses of the gaze. We perform an analysis of the discursive formations of some texts that deal with this theme according to the criterion of convenience established by the authors. The analysis followed according to the guidelines given by Foucault himself in the work *Archeology of knowledge*. The corpus of analysis was defined from three fundamental works that are: *The Birth of the Clinic*, *Vigiar and Punir* and *A Pintura de Manet*. What is at issue is a historicization of the look, its objects and its discourse. It articulates in different epistemic domains - medicine, education, architecture, painting -, causing to rise, of these domains, not eternal truths, but certain epistemological relations. At the same time, he associates sets of statements with a visual exercise that interrogates, in his own way, the facts of knowledge.

109

Keywords: Gaze. Foucault. Panoptism. Transoptism.

Introdução

Qual a função do olhar em Foucault? Que formas de existências o olhar assume nas reflexões do pensador francês? Quais as suas relações com uma outra maneira de conceber o conhecimento? Essas questões norteiam o seguinte ensaio, que tem por objetivo dois possíveis usos de sentido do olhar na filosofia de Michel Foucault. O interesse sobre o tema do olhar é evidente em diversos momentos do pensamento foucaultiano. Por esse motivo Deleuze chega a compreender a obra de Foucault como uma análise sobre dois dispositivos fundamentais – o do discurso e o do olhar. “Foucault deixava-se fascinar tanto pelo que via como pelo que ouvia ou lia, e a arqueologia concebida por ele é audiovisual”, afirma Deleuze (2006, p. 60).

Algumas investigações procuraram discutir o olhar como um objeto nas problematizações erigidas por Foucault. Exemplo disso são os ensaios de Jay (1986), Rajchman (1988) e Frayze-Pereira (1995) que percorreram as principais obras foucaultianas em busca do sentido que o filósofo concede ao exercício da visão. No entanto, estes autores não procuraram discutir o olhar foucaultiano a partir de reflexões realizadas por ele no campo das artes visuais; fato que, a nosso ver, poderia auxiliar numa compreensão mais ampliada sobre os problemas da visibilidade relativos ao teórico em questão.

Nesse sentido, a nossa proposta de ensaio tenciona estabelecer um diálogo entre alguns textos já conhecidos – textos estes que têm o olhar como tema central – e um estudo que Foucault realizou sobre a pintura de Manet, de maneira a desvelar possíveis modalidades de olhar para além do que já fora desvelado em outras reflexões. Fazemo-lo partindo do pressuposto de que a temática aqui em xeque não se distancia daquela do corpo, que atravessa toda a obra do filósofo. Todavia, seguindo a intuição de Vigarello (1992, p. 210) sabemos que estudar o corpo é sempre estudar outra coisa que não é ele, que o suplanta ou ultrapassa. De fato, é essa a relação que o olhar estabelece com o corpo na obra do filósofo.

O texto segue com uma explicação sobre o método utilizado, acompanhado de discussão de resultados e é finalizado com algumas considerações finais.

O nosso olhar metodológico

Neste ensaio realizamos uma análise das formações discursivas de alguns textos escritos por Michel Foucault que tratam da temática do olhar seguindo o critério de conveniência estabelecido pelos autores. A análise arqueológica seguiu de

acordo com as orientações dadas pelo próprio Foucault na obra *Arqueologia do saber*.

A partir delas, procurou-se isolar um conjunto de enunciados no sentido de obter unidades discursivas suficientes para identificar a lei de variação que rege as descontinuidades nos discursos sobre o olhar na obra do filósofo francês. Centramo-nos na identificação do referencial, na lei de descontinuidade relativa aos objetos do discurso, na defasagem enunciativa, que demarca os diferentes sentidos que o discurso do olhar pode ter, bem como na rede teórica- que é a variação de conceitos sobre o olhar no recorte realizado - e no campo de possibilidades estratégicas, que define a variação das escolhas e das justificativas utilizadas pelo autor em questão nos seus discursos sobre o olhar. Assim, aquilo do que Foucault falava no que concerne ao uso do método arqueológico para a investigação da história das ciências, nós, nessa ocasião, transpomos ao olhar. Buscamos as razões pelas quais determinadas práticas do olhar começaram a existir e a assumir, num determinado momento, um certo número de funções na nossa sociedade (FOUCAULT, 2001, p. 1026).

O *corpus* de análise foi definido a partir de três obras fundamentais que são: *O nascimento da clínica*, *Vigiar e Punir* e *A Pintura de Manet*. *O Nascimento da clínica*, obra publicada em 1963, procede de uma parte de documentos não utilizados em outra obra (*A História da loucura*) e procura romper com uma forma convencional de história da medicina (BILLOUET, 2003). Nela Foucault questiona a clínica como uma experiência renovada na modernidade que merece ser analisada arqueologicamente. A obra é constituída por dez capítulos e uma conclusão em que o autor descreve o processo de institucionalização da clínica e formação da anatomoclínica a partir do olhar vertical sobre corpo, tecidos biológicos e doenças. Consultamos a sexta edição da obra que foi publicada no Brasil pela Forense Universitária e traduzida por Roberto Machado.

A obra *Vigiar e Punir*, publicada em 1975, refere-se ao nascimento da sociedade disciplinar e a ascensão da prisão e do encarceramento como técnicas de poder. Foucault trata da função do olhar como estratégia para formação de corpos dóceis ao longo de uma discussão que vai da transformação do suplício público passando pelo panoptismo e reconhecimento político do cárcere, modelo de controle social que vai atravessar o funcionamento das instituições nas sociedades ocidentais contemporâneas. Para o estudo utilizamos a vigésima oitava edição

publicada no Brasil pela Editora Vozes, traduzida por Raquel Ramalhete, além de consultas na edição francesa.

O texto *A pintura de Manet* resulta da tradução realizada por Rodolfo Eduardo Scachetti e está baseado numa transcrição de uma conferência realizada por Foucault em Roma, em 1967, depois em Tóquio e Florença e, finalmente, na Tunísia, em 1971, no Clube Cultural Tahar Haddad. É esta última versão que é transcrita e publicada (IMBERT, 2004, p. 147). O artigo foi publicado no Brasil através da revista eletrônica *Visualidades*. Nele o pensador francês realiza um esboço da pintura de Manet que consiste no “único material de maior fôlego deixado por Foucault acerca do trabalho do pintor” (SCCHETTI, 2011, p.259). Na época do pronunciamento destas diversas conferências, o filósofo trabalhava num ensaio sobre Manet intitulado *Le noir et la couleur*, que nunca foi publicado. Apesar de se tratar de uma conferência, é possível encontrar no texto análises realizadas sobre as mudanças que Manet fomentou sobre a compreensão da arte, da pintura e do olhar através de seus quadros, manifestando a sua singularidade no interior do impressionismo.

A análise das formações discursivas provenientes destes textos resultou numa discussão teórica organizada em dois momentos os quais estão descritos a seguir.

Dois modalidades possíveis do olhar em Foucault

Primeira modalidade: o olhar panóptico

A primeira modalidade do olhar descrita por Foucault aponta para os domínios do saber institucional e da sua aplicação jurídica e científica cuja emergência vai se manifestar sistematicamente nas sociedades europeias a partir dos séculos XVIII e XIX. Assim como fez Foucault, recorreremos ao termo “panóptico”, que designa o sistema de vigilância empregado em hospitais, prisões, fábrica e escolas, desenvolvido por Jeremy Bentham, em 1785, para nomeá-la. Ela se faz presente na exibição dos loucos em asilos descrita na *A História da loucura* (1963/ 2006), na formação da disciplina “história natural” analisada no livro *As palavras e as coisas* (1963/ 2006) e para ilustrar o impacto da exibição corporal nas sociedades do século do XIX, momento cultural em que os “corpos pavoneavam” (FOUCAULT, 1976/2006, p. 09). Sua presença mais marcante se dá em *O Nascimento da clínica*

e em *Vigiar e punir*, razão pela qual elegemos estas obras como enunciados fundamentais no conjunto de discursos produzidos por Foucault a partir dos quais realizamos nossa reflexão.

Como se manifesta a modalidade do olhar panóptico no pensamento de Foucault? Vejamos algumas respostas possíveis com base na análise das formações discursivas identificadas num determinado conjunto de discursos isolado em cada obra. Primeiro, no *Nascimento da clínica*, obra da qual o subtítulo é significativo em nossa discussão: *Uma arqueologia do olhar médico*. O olhar é compreendido como um fenômeno dinâmico que acompanha mutações na medicina e na sua linguagem fomentadas pelo desafio das epidemias à saúde pública e ao liberalismo econômico desde o início do século XVIII. Aqui, o corpo torna-se objeto do olhar.

Nas primeiras linhas do livro o olhar clínico é relacionado à anulação da primazia das imaginações que conduziam as interpretações médicas antigas no trato com as doenças. O olhar clínico é compreendido como o substituto quase absoluto dos procedimentos fantasiosos anteriormente produzidos por uma medicina incapaz de constatar visualmente elementos das patologias. Eis porque *O Nascimento da clínica* “trata do espaço, da linguagem e da morte” (FOUCAULT, 1963/ 2006, p. 7). Esse texto é um estudo sobre o deslocamento do conhecimento médico da imaginação titubeante para um olhar qualitativo que, direcionado para o encerramento da doença no espaço do corpo, teve como efeito a produção de linguagem e discursos verdadeiros para representar sintomas e estados de saúde. Tal deslocamento, à primeira vista meramente metodológico, conduziu também a conversões no estatuto político, moral e epistemológico da medicina, com um especial impacto sobre as maneiras de compreender o corpo e vida humana:

Para nossos olhos gastos, o corpo humano constitui, por direito de natureza, o espaço de origem e repartição da doença: espaço cujas linhas, volumes, superfícies e caminhos são fixados, segundo uma geografia agora familiar, pelo atlas anatômico. Esta ordem do corpo sólido e visível é, entretanto, apenas uma das maneiras da medicina especializar a doença (FOUCAULT, 2006, p. 1).

Assim, pelo olhar clínico da medicina, uma nova compreensão de corpo humano se tornou comum para nós. A partir dele, nossos olhos se tornaram habituados à ideia de que o corpo é “o espaço de origem e repartição da doença”. Ao mesmo tempo, sob a luz do olhar especialista, o corpo se transformou em objeto a ser vasculhado por lentes atentas na medida em que “ver” se tornou correlato de

conhecer e antítese da imaginação anterior que funcionara às cegas. Daí destaca-se o potencial epistêmico e criador do olhar clínico exercido pelo médico na produção de linguagens específicas e de limites de intervenção considerados verdadeiros para qualquer prática que se proponha cuidar da saúde:

Agora estes homens que velam pela vida dos homens se comunicam sob a forma fina e rigorosa do olhar. Esta projeção do mal no plano da visibilidade absoluta dá, entretanto, à experiência médica um fundo opaco, além do qual não é mais possível prolongar-se. O que não está na escala do olhar se encontra fora do domínio do saber possível (FOUCAULT, 1963/ 2006, p. 191).

Diz-nos Foucault que a prática do olhar clínico se tornou hegemônica em dois sentidos. Em primeiro lugar ela se tornou hegemônica pela sua capacidade de operacionalizar varreduras horizontais e verticais, macrofísicas e microfísicas sobre o território somático. Assim, “O correlato da observação nunca é o visível, mas sempre o imediatamente visível, uma vez afastados os obstáculos que as teorias suscitam à razão e a imaginação aos sentidos” (FOUCAULT, 1963/ 2006, p.121). Além disso, o olhar clínico se tornou hegemônico perante os demais sentidos corporais. O tato, o cheiro e a escuta se tornaram aspectos secundários no trabalho médico, pois, o olhar detalhista, paciente e metódico se tornou suficiente para desvelar aspectos importantes do corpo humano e da fisiologia da doença.

O trabalho do médico é marcado pelo olhar, mas não um olhar qualquer. Trata-se de um olhar puro e equipado por um arsenal lógico que é posto em prática compulsoriamente antes de qualquer intervenção. Antes de tudo deve-se apenas olhar porque essa atitude privilegia o silêncio reflexivo do qual o médico necessita para examinar corpos alheios. “Na temática do clínico, a pureza do olhar está ligada a certo silêncio que permite escutar” (FOUCAULT, 1963/ 2006, p.121).

Mas essa escuta “não auditiva” pelo olhar não significa excluir a abertura do mundo do paciente pela fala. Pelo contrário, fala e visão tornam-se ações que se complementam. A primeira permite o acesso à linguagem verbal imediata do outro, a segunda permite que se admire o espetáculo somático por todos os seus ângulos. Elas coexistem “mas com a condição de que esta (a visão) só interrogue no vocabulário e no interior da linguagem que lhe foi proposta pelas coisas observadas” (FOUCAULT, 1963/ 2006, p. 122). Nesse sentido, a clínica é “a invenção de um olhar armado de uma linguagem histórica, é a emergência de

uma dobra determinada que permite dizer aquilo que vemos” (SFORZINI, 2014, p. 12).

É por isso que a modalidade do olhar que se inscreve na constituição da clínica, da maneira como ela existiu no período apontado por Foucault, é racional e científica. Ela é empírica, procura observar tudo que se refere ao universo da anátomo-fisiologia humana, almeja traçar leis universais, possui um objeto de estudo definido, além de se configurar a partir de uma comunidade dotada de um sistema de comunicação fundado naquilo que se observa. O nascimento da medicina moderna, porém, não se dá porque o olhar clínico permitiu a objetividade antes inexistente no conjunto de saberes e práticas sobre as doenças, mas porque mudou a relação “entre aquilo de que se fala e aquele que fala; o que muda é a própria noção de conhecimento”, graças à “emergência de uma nova linguagem” (MACHADO, 2007, p. 88). Isso se deu graças a uma outra “relação da doença com esse olhar a que ela se oferece e que, ao mesmo tempo, ela constitui” (FOUCAULT, 2006, p. 97). As transformações do olhar médico, portanto, são constitutivas de uma nova linguagem sobre o objeto *doença*. Um outro modo de ver e de falar se cruzam na medicina moderna.

O filósofo francês insiste em dizer que o olhar clínico é uma modalidade positiva, ou seja, que produz técnica, poder, subjetivação e saber. “Pode-se compreender [...] a importância da medicina para a constituição das ciências do homem [...] na medida em que ela diz respeito ao ser do homem como objeto de saber **positivo**” (FOUCAULT, 1963/ 2006, p. 227, grifo nosso). Essa positividade, contudo, encontra-se circunscrita aos limites daquilo que Foucault denominou de anatomopolítica, regime de verificação através do qual o corpo do indivíduo se tornou objeto de interesse político e econômico, tendo, portanto, de ser conhecido, calculado e controlado para perpetuação de relações de poder e maximização de sua utilidade.

Até o momento, consideramos que o olhar clínico admite um conjunto de características gerais. Ele é científico, panóptico e anátomo-político. Mas, o que é possível extrair deste conjunto de características? Elas apontam para a presença da morte como fator desencadeador de uma positividade que não se ocupou de outra coisa senão negá-la, controlá-la e postergá-la. “Foi quando a morte se integrou epistemologicamente à experiência médica que a doença pôde se desprender da contranatureza e tomar *corpo no corpo vivo* dos indivíduos” (FOUCAULT, 1963/ 2006, p. 227).

Com a morte atingindo outro patamar epistemológico, certas alterações sobre olhar também se manifestaram em contextos diferentes do médico. Um exemplo disso são os espetáculos públicos de suplício que, doravante, com a conversão científica, liberal (econômica) e secular pela qual a Europa passou, foram substituídos por formas mais “brandas” de condenação. Através desse processo, a vida do condenado, antes extirpada sem maiores pudores pelo espetáculo público do poder do monarca, que deixava no corpo os traços de sua soberania, transformou-se em objeto a ser contido, investido, controlado. Entra em cena o olhar disciplinador que Foucault discute em *Vigiar e Punir*, o segundo enunciado central que explica a modalidade do olhar panóptico.

O olhar agora deixa transparecer uma intenção pedagógica que é a de orientar e corrigir condutas. A sociedade disciplinar oferece condições para isso ao fragmentar espaços e fomentar tecnologias de clausura de onde é possível observar intensamente e moldar os gestos. Assim Foucault denomina a sociedade disciplinar que emerge na Europa do século XVIII:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente (FOUCAULT, 1975/2004, p. 119).

Importa ressaltar que essa sociedade disciplinar utilizou o olhar de diferentes maneiras. Exames, vigilâncias, hierarquizações, domínio visual do espaço, todas essas variações do olhar estiveram a serviço do controle social e da máxima utilização da vida humana num tempo administrado e num espaço cerceado. Às três explorações do corpo feitas por Foucault ao longo desta obra – a saber, o corpo supliciado, o corpo exposto pela punição e o corpo docilizado – corresponde uma associação de exercício do olhar e do poder disciplinar por meio da marca, do signo e do traço, respectivamente.

Nesse sentido, a inscrição do poder real no corpo dos condenados manifesta-o como “campo de imagens” (SFORZINI, 2014, p. 45); na estrutura panóptica, o olhar está associado “a um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento do poder” (FOUCAULT, 2010, p. 181). Em ambas as manifestações de exercício do poder, poderíamos considerar o olhar, primeiramente, como elemento cerceador e administrador, ao mesmo

tempo em que ele é cerceado e administrado. Em segundo lugar, e sem dissociar-se desta primeira função, ele é criador de inteligibilidade do real, uma vez que está intimamente associado ao caráter produtor do poder. Este “produz realidade; produz campos de objetos e rituais de verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção” (FOUCAULT, 2010, p. 185).

O olhar panóptico, seja em o *Nascimento da Clínica*, seja em *Vigiar e Punir*, está associado ao corpo, mas vai além dele. É a partir de um determinado exercício – de um poder atrelado à visibilidade – sobre este que se produz um certo indivíduo e um certo conhecimento. Pode-se, contudo, considerar uma outra possibilidade do olhar em Foucault. Vejamos.

Segunda modalidade: o transoptismo da arte

Existe a possibilidade de se compreender o olhar para além de sua modalidade panóptica? Longe da clínica e das estratégias institucionais controladoras, seria possível verificar uma outra forma de olhar no pensamento de Foucault? O que ela poderia fazer? Onde e como se manifestaria?

Se realizarmos uma incursão no plano dos acontecimentos discursivos que constituem nossa vida prática de sujeitos, ou seja, no plano primeiro das tensões, disputas, rupturas de opinião, pontos de vista e visões de mundo, seria possível dizer sim à primeira pergunta. Aproximando-se da maneira como Foucault compreendia a noção de acontecimento, não seria possível admitir que o olhar é orientado por uma verdade absoluta que o precede. Tampouco seria possível considerar a existência de uma forma única “do olhar”, mas sim “formas de olhar” e condições de possibilidades que permitem o seu engendramento num determinado período.

Mostra-nos Foucault que um dos lugares privilegiados de onde o olhar assume uma modalidade diferente da panóptica é na arte. Nela, o conteúdo das imagens observadas, bem como a posição assumida por quem observa privilegiariam a negação de sistemas de controle que visam normalizar os olhos que produzem e contemplam.

O filósofo toma Édouard Manet (1832-1883), pintor francês do século XIX fundador do impressionismo, para exemplificar como a arte pode funcionar produzindo uma forma de olhar que não deseja ver tudo, mas que intenciona transformar o que se vê e a forma de ver. No curso intitulado *La peinture de Manet*

proferido por Foucault (2010) na Tunísia, em 1971, encontramos a seguinte opinião sobre a obra do artista:

Manet figura sempre, na história da arte, na história da pintura do século XIX, como aquele, evidentemente, que modificou as técnicas e os modos de representação pictórica, de maneira tal que ele tornou possível esse movimento do impressionismo que ocupou a frente da cena da história da arte durante quase toda a segunda metade do século XIX (FOUCAULT, 2010, p. 260).

A reflexão desenvolvida pelo pensador parte da crítica realizada à pintura segundo os moldes estabelecidos desde o *quattrocento*, isto é, desde o século XV. Tal estilo representou um esforço para mascarar e negar “o fato que a pintura estava [...] inscrita no interior de um quadrado ou retângulo de linhas retas se cortando em ângulos retos” (FOUCAULT, 2010, p. 261). O que Manet realizou foi alterar a relação do artista e do espectador com as propriedades materiais do espaço em que ele pintava. Consequentemente, ele passou a representar, ao mesmo tempo, uma descontinuidade na pintura representativa herdada do *quattrocento* e uma instabilidade do “olhar educado” moderno o qual concebe a pintura como arte somente se ela responder os critérios canônicos renascentistas.

Foucault destaca a descontinuidade que Manet e o impressionismo representaram para a pintura desde seus aparecimentos. Não é a toa que o movimento impressionista fora considerado marginal sendo sua visibilidade primeira provocada pela participação no famoso *Salon des Refusés*, evento artístico organizado em 1863 por determinação de Napoleão III.

O que tornou na pintura de Manet o impressionismo possível, vocês sabem, são essas coisas relativamente conhecidas: novas técnicas de cor, utilização de cores senão totalmente puras, ao menos relativamente puras, utilização de certas formas de iluminação e de luminosidade que não eram conhecidas na pintura precedente etc. Em compensação, as modificações que tornaram possível, para além do impressionismo, e de certo modo acima do impressionismo, a pintura que viria depois, essas modificações são, creio eu, mais difíceis de reconhecer e de situar (FOUCAULT, 2010, p. 260).

Mas, Manet, à sua maneira, fora subversivo mesmo no contexto impressionista. Segundo Coli (1990), o artista apresenta alguns elementos característicos dos aspectos visuais que o distinguem tanto de tudo que o precedera quanto do impressionismo e de outros movimentos que o sucederam: “Princípio da síntese a partir de imagens do passado; o negro como cor constitutiva e

fundamental; simplificação dos volumes para que se afirmem numa composição ao mesmo tempo complexa e inabalável” (p. 232).

Apoiado nestas novidades, Foucault vai mais além para dizer que Manet operacionalizou mudanças mais avançadas e frutíferas, porém, mais difíceis de situar do que as modificações técnicas introduzidas pelo pintor. As suas inovações fundamentais fizeram ressurgir elementos nos quadros pintados que a tradição pictórica tentou mascarar por muito tempo, elevando a um outro nível a relação entre obra e espectador. Isto é, Manet promoveu uma modificação na forma de olhar.

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. [...] E Manet reinventa (ou talvez inventa?) o quadro-objeto, o quadro com 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 (FOUCAULT, 2010, p. 262).

Como Foucault procura demonstrar essa modificação na forma de olhar instaurada pela pintura de Manet? O filósofo parte de algumas telas produzidas entre 1861 e 1882 para discutir a contemplação da arte de Manet como uma experiência de “trans-olhar”, ou seja, de vivenciar um olhar transformado que não está voltado para o cálculo da realidade, mas para produção de novas sensações no sujeito-observador. Denominamos essa modalidade de olhar confeccionada na contemplação e fruição das sensações como “olhar transóptico”, aquele que ganha vida quando se procura desenvolver uma outra forma de ver e sentir através da observação da arte enquanto fenômeno de significado aberto.

A discussão sobre o olhar transóptico de Foucault parte de três elementos fundamentais na pintura de Manet: o espaço da tela, a luminosidade e o lugar do espectador. Em relação ao espaço da tela foram analisadas as inovações apresentadas pelo artista nas obras *La Musique aux Tuileries* (1861-2), *L'Exécution de Maximilien* (1867), *Le Bal masqué à l'Opéra* (1871-2), *Le Port de Bordeaux* (1872), *Argenteuil* (1874), *Dans la serre* (1879), *La Serveuse de bocks* (1879) e *Le Chemin de fer* (início dos 1870). Quanto à luminosidade, Foucault investigou as obras *Le Fifre* (1864), *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862-3), *Olympia* (1863) e *Le balcon* (1865). Para discutir o lugar do espectador investigou-se a pintura *Un bar aux Folies-Bergère* (1882).

O olhar transóptico verificado em Manet se apresenta, em relação ao espaço, por meio de uma série de alterações na profundidade das telas, na distribuição de eixos verticais e horizontais e nos efeitos de relevo que as figuras possuem. Personagens dispostos em diferentes posições causam no espectador a impressão de que certas imagens possuem uma profundidade definida. Noutros exemplos, a profundidade da imagem coincide imediatamente com o fundo do quadro. Em dois casos particulares a profundidade não existe. É o caso de *La Musique aux Tuileries* e *Le Bal masqué à l'Opéra* em que a profundidade não se encontra definida ou está simplesmente fechada.

Como alternativa para o problema da profundidade, Foucault observa que Manet realizou efeitos de ondulação entre os componentes das pinturas para abrir o “espaço” da obra:

[...] longe de haver profundidade, há, ao contrário, um certo fenômeno de relevo; as personagens aqui avançam e o preto dos ternos, assim como do vestido, bloqueia absolutamente tudo o que aquelas com cores claras teriam conseguido, em alguma medida, abrir de fato no espaço (FOUCAULT, 2010, p. 264).

Na verdade, para Foucault, o pintor impressionista não trabalha com a categoria “espaço”, mas com “tipos de pacotes, pacotes de volumes e de superfícies que estão projetadas à frente, aos olhos do espectador” (Ibidem, p. 264). Isso significa que ele não procura representar o espaço real da percepção, mas sim um espaço sem abertura constituído por repetições de cores e sucessões de superfícies. O quadro *L'Exécution de Maximilien é assim descrito quanto aos procedimentos de Manet:*

[...] fechamento violento do espaço marcado e apoiado pela presença de um grande muro, que não é senão a duplicação da própria tela; de modo que, vejam vocês, todas as personagens estão localizadas sobre uma faixa estreita de chão aqui, de forma que há como que um degrau de escada, um efeito de degrau de escada, horizontal, vertical e de novo algo como uma vertical, uma horizontal que se abre com pequenas personagens que estão olhando a cena (FOUCAULT, 2010, p. 265).

A representação da execução confirma a originalidade com que Manet trabalha com a distância. Cabem num pequeno retângulo os atiradores e os executados. Os canos das armas tocam os peitos das vítimas por que não há distância entre eles. Há, contudo, diferenças de tamanho entre personagens o que é suficiente para causar um efeito pictórico de afastamento. Tal estratégia

é a prova do domínio que Manet tinha de técnicas antigas de pintura (COLI, 1990), mas também sinaliza a superação de alguns dos princípios fundamentais da percepção pictórica no Ocidente:

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) (FOUCAULT, 2010, p. 266).

Nesse sentido, as obras *Dans la serre*, *La Serveuse de bocks* e *Le Chemin de fer* merecem destaque, pois, nelas é possível verificar como Manet joga com elementos horizontais e verticais e, sobretudo, como ele estabelece vínculos entre a pintura, o visível e a imaginação. Importantes esquemas de relação entre frente e verso podem ser verificados a partir das personagens que, de dentro da tela, dirigem seu olhar para lugares inacessíveis. Em especial nas telas *La Serveuse de bocks* e *Le Chemin de fer* observa-se o olhar da garçonete dirigido para algum lugar fora da tela que não é conhecido e o olhar da menina para algo que está além da fumaça liberada pelos trens da estação e que não é possível enxergar. Na ausência de dados sobre quais fenômenos os olhares das personagens estão fitando, resta ao apreciador fazer uso de sua imaginação. Assim, para Foucault, Manet representa:

[...] a primeira vez que a pintura se dá como a aquilo que nos mostra algo invisível: os olhares estão aí para nos indicar que algo é para ser visto, algo que é, por definição, e pela própria natureza da pintura, e pela própria natureza da tela, necessariamente invisível (FOUCAULT, 2010, p. 272).

Manet joga com os espaços e com as sensações que a pintura pode provocar no olhar. Espaços invisíveis, redução ou ausência de profundidades são sempre solucionadas pelo uso de técnicas de proporção (algumas muito antigas para serem lembradas por qualquer espectador) ou pela variação de posição dos personagens dispostos no quadro em relação ao observador. Rostos se aproximam, corpos se inclinam, giram ou permanecer eretos para causar efeitos espaciais inesperados.

O mesmo pode-se dizer em relação ao trato que se deu à luminosidade. O jogo que Manet estabeleceu com a luz nos quadros *Le Fifre*, *Le Déjeuner sur l'herbe*, *Olympia* e *Le balcon*, de tão intenso, provocou reações diversas tanto na sociedade e

como no mundo artístico. Evidentemente, essas reações encontram-se associadas pelo que as pinturas desencadearam no plano das sensações.

No primeiro deles, *Le fifre*, Manet, seguindo a lógica dos quadros anteriores, não se preocupa em definir claramente a profundidade da figura. A forma como ele é iluminado, contudo, foge ao hábito clássico de estabelecer uma fonte de luz na tela, como uma janela ou porta, que vai invadir o espaço e dominar seu conteúdo. “Aqui, ao contrário, [...] não há absolutamente nenhuma iluminação vindo, seja do alto, seja por baixo, seja do exterior da tela; ou, mais do que isso, toda a iluminação vem do exterior da tela, mas ela vem atingi-la aqui totalmente na perpendicular” (FOUCAULT, 2010, p. 273). A criança representada parece se encontrar num lugar indefinido. Quase não há distinções de sombras no cenário em que ela toca sua flauta. Porém, a incidência desta luz perpendicular que vem de fora, sugere que é o observador quem desvela a obra.

Este último aspecto aparece de maneira chocante numa obra polêmica que é a *Olympia*. Por se tratar da representação de uma mulher nua, o estranhamento que o quadro causa seria incomum, exceto pelo fato de que a luz que ilumina o corpo da *Olympia* parte de nós, espectadores. No quadro existem apenas dois elementos de destaque que são a nudez e nós, a iluminação desveladora de contornos íntimos:

Essa luz, de modo algum é uma doce e discreta luz lateral, é uma luz muito violenta que a atinge aí, em cheio. Uma luz que vem de frente, uma luz que vem do espaço que se encontra à frente da tela, ou seja, a luz, a fonte luminosa que está indicada, que está pressuposta pela própria iluminação da mulher, essa fonte luminosa, onde ela está, senão precisamente aí onde nós estamos? (FOUCAULT, 2010, p. 276).

Manet coloca o sujeito que observa na situação delicada de suspeito no ato de revelar imagens anormais e interdidas uma vez que, “Olhar um quadro e iluminá-lo são uma única e mesma coisa” (FOUCAULT, 2010, p. 277). Todavia, a complexidade com que Manet pensa a iluminação das pinturas não cessa por aí. No *Le Déjeuner sur l’herbe*, ele construiu dois sistemas de iluminação que estão justapostos: um sistema é interior ao quadro, o outro é exterior, uma é clássica outra é completamente diferente. Novamente, essa iluminação diferente é perpendicular e parte de fora do quadro, coincidindo com o observador. Não há, substituição nos estilos de iluminação nesta obra. Elas coexistem para dar conta

do campo de visibilidade, ocupando níveis diferentes. No caso da iluminação tradicional há a presença de um triângulo luminoso que incide sobre o alto do desenho. No caso da iluminação perpendicular, o lugar do seu aparecimento coincide com a mão representada no centro da tela: “há essa mão com dois de seus dedos, um que aponta nessa direção; ou, essa direção, é precisamente a direção da luz interior, dessa luz que vem de cima e que vem de fora” (FOUCAULT, 2010, p. 275).

No *Le Balcon*, as modificações operacionalizadas por Manet se encontram integradas. Jogos de vertical e horizontal, o escuro se faz presente associado com a cor verde, descompromisso com a profundidade da obra. Contudo, algumas inversões são verificadas por Foucault. Por exemplo, os personagens estão em preto e branco enquanto as janelas são verdes. Isso é exatamente o contrário do que propunha a tradição do *quattrocento*. No tocante à luz, ela se encontra totalmente do lado de fora, tornando invisível o que está por trás dos três personagens. Verifica-se, portanto, três fases no quadro: a primeira completamente iluminada, a segunda habitada pelos personagens e a terceira preenchida pelo escuro. Foucault entende que esta disposição de luminosidades representa o limite entre a vida e a morte no qual a vida é iluminação a morte o invisível escuro. Resta ainda destacar que existe uma invisibilidade produzida na obra através dos olhares das três personagens que se dispersam por regiões não identificadas. Essa invisibilidade provocada pelos olhares contrasta, no entanto, com os gestos que Manet costuma pintar:

E, de todo modo, nós não vemos nada senão olhares, não um lugar, mas um gesto, e sempre um gesto de mãos, as mãos dobradas, as mãos que se desdobram, as mãos totalmente desdobradas; as luvas que são postas, as luvas que se está colocando, e as mãos sem luvas (FOUCAULT, 2010, p. 279).

Por fim, o quadro *Un bar aux Folies-Bergère* abarca os traços gerais do estilo de Manet ao problematizar o lugar do espectador em relação à obra. Muitas diferenças podem ser apontadas, mas, focalizemos as principais. A presença do espelho no fundo de toda a imagem permite observar detalhes sobre a representação de diversos elementos. De início, verificam-se distorções entre objetos e representações no espelho, sendo a maior delas referente à mulher que está em frente ao balcão. Em relação a ela, tanto o autor quando o espectador são convidados a assumir duas posições incompatíveis no espaço ao mesmo

tempo. Foucault compreende as incompatibilidades de posição como a exclusão de todo lugar estável do espectador, condição que explica “ao mesmo tempo o encantamento e o mal-estar que se experimenta olhando-o” (FOUCAULT, 2010, p. 283).

Eis, portanto, uma das heranças mais significativas da obra de Manet: a de fazer com que a arte não seja um lugar onde impera a normatividade. Ela não pode ser considerada território de representações fixas que prendem o espectador e determinam “um ponto único de onde olhar”. Longe disso, a arte deve proporcionar experiências de pensamento que deslocam a nossa compreensão da realidade, aproximando-nos mais de diferentes vivências sensoriais do que da decodificação calculada de símbolos “verdadeiros”, de sintaxes previamente conhecidas e dominadas, de fórmulas prontas. O “encanto” e o “mal-estar” aos quais Foucault faz referência, no jogo com a materialidade do quadro e com o lugar do espectador, são os sintomas daquilo que o olhar – mesmo sem nos tocar, como no Panóptico – consegue provocar na organização de um outro modo de organizar a nossa inteligibilidade do real.

Considerações Finais

Aquilo que Sforzini (2014, p. 12) falava em relação à atividade perceptiva no *Nascimento da Clínica* é possível de ser movido para o olhar enquanto objeto do pensamento foucaultiano: o que está aí em questão é uma historicização do olhar, de seus objetos e de seu discurso. Como vimos, ele se articula em domínios epistêmicos diversos – medicina, educação, arquitetura, pintura –, fazendo sobrelevar, destes domínios, não verdades eternas, mas determinadas relações epistemológicas.

Desse modo, ao considerarmos o olhar panóptico e a pintura de Manet como modalidades do exercício visual em Foucault, referimo-nos não a uma continuidade de práticas de visibilidade e/ou invisibilidade, mas, à esteira do método arqueológico, à uma maneira de associar determinados conjuntos de enunciados a um exercício visual que interroga, ao seu modo, os fatos, exercendo, neles, uma determinada função, diretamente relacionadas ao saber: no primeiro caso, um saber sobre o sujeito sobre quem se exerce um poder; no segundo caso, um saber oriundo da reorganização pictórica e implanta “os suportes de uma nova inteligência” (IMBERT, 2004, p. 148).

Mesmo inscrevendo-se no corpo, os acontecimentos discursivos estudados por Foucault ultrapassam-no. Mesurar a medida deste situação que ultrapassa, circunscrevendo-a numa de suas vertentes, a do olhar, é o que buscamos fazer neste texto. As duas modalidades do olhar apresentadas aparecem como possibilidades de pesquisa que precisam ser exploradas mais profundamente. Estudos posteriores exigirão a ampliação do *corpus* e uma análise mais detalhada. Não obstante, consideramos que os achados em relação ao olhar no pensamento do filósofo francês serviram para demonstrar uma pluralidade de sentidos que vai além da discussão do enquadramento do tema no universo das instituições e das tecnologias disciplinares de poder, expandindo-o para a constituição do olhar como produtor de saberes.

Referências

- BILLOUET, P. **Foucault**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- COLI, J. Manet: o enigma do olhar. In: Novaes, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DELEUZE, G. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- FOUCAULT, M. Entretien avec Michel Foucault. In : _____. **Dits et Écrits**. Paris: Gallimard, 2001.
- _____. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- _____. A pintura de Manet. **Visualidades**, Goiânia v.9 n.1 p. 259-285, jan/jun 2011.
- FRAYZE-PEREIRA, J. Do império do olhar à arte de ver. **Tempo Social**. USP, São Paulo, v. 07, n. 1-2, p. 151-162, out., 1995.
- HOY, D. **Foucault: a critical reader**. Londres: Basil Blackwell, 1986.
- IMBERT, Claude. Les droits de l'image. In: SAISON, Michele (org.). **La peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard**. Paris: Seuil, 2004.
- JAY, M. In the empire of the gaze: Foucault and the denigration of vision in twentieth century french thought. In: HOY, D. **Foucault: a critical reader**. Londres: Basil Blackwell, 1986.
- MACHADO, Roberto. **Foucault, a ciência e o saber**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- SFORZINI, Arianna. **Michel Foucault: Une pensée du corps**. Paris: PUF, 2014.
- VIGARELLO, Georges. Mécanique, corps, incorporel. In: GIARD, Luce (org.). **Michel Foucault: lire l'oeuvre**. Grenoble: Jérôme Milon, 1992.