

A CRÍTICA DE ARTE DE MICHEL FOUCAULT

Claudio Vinicius Felix Medeiros*
Dr. Marcele Linhares Viana**

RESUMO

*Durante toda a década de sessenta, período em que Michel Foucault publica os livros da fase arqueológica, o filósofo escreve, concomitantemente, artigos e conferências que tocam o campo da crítica de arte. O presente artigo busca contornar a aparente dispersão que marcaria tais ditos e escritos, para levantar a hipótese de uma similitude de abordagem entre eles. A primeira metade do texto prepara, por meio de um comentário ao capítulo I de *As palavras e as coisas* (1966), a atmosfera de produção destes valiosos trabalhos. A segunda dispõe, provisoriamente, três atitudes comuns à excursão de Foucault ao domínio da estética: o falar a partir da obra de arte; a prática de ativar na obra um contínuo inacabamento; o apagamento do autor como modo de ser peculiar da obra.*

Palavras-chave: *Filosofia Contemporânea. Estética. Ciências Humanas.*

ABSTRACT

During all the decade of sixties, moment when Michel Foucault publish his archeological phase books, the philosopher writes, at the same time, papers and conferences, which deal with the critique of art. This paper aims to overpass the apparent lack of unity of the writings, to show the hypothetical similarity of approach within them. The first part of this paper sets, by commenting the chapter I of "The Order of Things", the production atmosphere of these priceless works. The second one establishes, though not in a definitive way, three similar attitudes in Foucault's thoughts on aesthetics matters: the speaking from the artistic work; the practice of trigger up in the work a continuous unfinished stand; the erasing of the author as a peculiar way of being of the work.

Keywords: *Contemporary philosophy. Aesthetics. Human sciences.*

* Mestrando no Programa de Estudos Pós-Graduados da PUC-SP.

** Doutoranda na Escola Nacional de Belas Artes/UFRJ.

INTRODUÇÃO

Em um *vernissage*, Michel Foucault move alguns *Velásquez* de lugar para melhor aproveitar a luz da rua:

[...] 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.¹

Que papel tem a crítica senão um sutil *falar a partir de*? Falar que traz a obra à luz para nela realçar o que há de singular, dando aparência de infinito ao que se apresenta dentro dos limites da moldura, do número de *frames*, da enumeração das páginas. Falar que “põe de parte” os nomes próprios: quem é o autor? O que quer dizer? Quais filmes assistiu ou em quantas cidades viveu? A crítica foucaultiana, ao invés de encerrar a obra dentro de esquemas que comprometam sua própria autonomia, leva-a para além de si num ímpeto expansivo e afirma permanentemente sua tendência ao inacabamento.

1. AS MENINAS, POR MICHEL FOUCAULT

O *falar a partir de*, em contraponto ao *falar de encontro a*, é o critério para a crítica de *As Meninas*² em *As palavras e as coisas*, texto publicado em 1966. Foucault toma a crítica da obra como “ilustração” do que vem a ser o solo epistemológico que marca a ruptura entre Renascença e Idade Clássica. Que não se espere, entretanto, a descrição de um corte abrupto entre os dois períodos, e, nem mesmo, a indicação de um fio contínuo de acontecimentos. Não é, absolutamente, este tipo de análise que interessa ao autor de *As Palavras e as Coisas*. Move a análise foucaultiana a singularidade

¹ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 9. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 12. (grifo nosso)

² VELÁSQUEZ, Diego (1599-1660). *Las Meninas* (1656). Óleo sobre tela, 310x276 cm, Museu do Prado, Madrid.

de um olhar perspicaz sobre uma pilha de arquivos empoeirados que, no máximo, servem de referência longínqua a um acontecimento importante. O acontecimento, neste caso, é a mudança no campo da *epistémê*: o que, a partir de Descartes, possibilita a migração da linguagem para o campo da representação? Qual é o contexto de mudança da ordem da *epistémê*?

Num rápido golpe de vista, percebe-se que o quadro *As Meninas*, ou *A Família de Felipe IV*, retrata uma sessão de pintura de Velásquez, em seu *atelier* na corte espanhola. À esquerda, um cavalete, o *chassi* de um quadro ao reverso. O pintor não está presente como os demais elementos cenográficos: como um maestro imerso na execução da partitura e de costas para os rostos na plateia, põe-se o pintor à contraluz, com um semblante alheio ao que se passa em volta, prestes a desaparecer por trás da lona, no instante seguinte. Na vibração das pinceladas, o aspecto de movimento na imagem do pintor. Do sol que incide em diagonal sobre a cena, ele é o último a receber a incidência. Meio às escuras, seus contornos não estão em contraste evidente com o fundo do *atelier*; sua presença é obscura, oblíqua. No barroco, a honestidade do pintor está em fazer ver não mais do que os olhos comportam. Em face da impossibilidade de se poder captar com os olhos tudo em uma cena, a pintura barroca se desdobra em camadas, em níveis de claridade e obscuridade. A própria sofisticação das técnicas que assumem, no plano, a impressão de profundidade conduz à noção de níveis de visibilidade em *As Meninas*. Nem todos os detalhes são oferecidos à experiência de modo claro e distinto. A representação de um episódio deixa de ser, como nas obras do período renascentista, uma proposta de apresentação do real enquanto tal.

Em Velásquez, a luz circula com a espontaneidade de um ser vivo; livre do compromisso de ressaltar a forma, destaca, no instante mesmo em que confunde. Qual é o efeito, a singularidade de um autorretrato em que o pintor – posto em segundo plano e fora do centro do quadro – se confunde com o fundo escuro do *atelier*? Se Velásquez não é o primeiro e tampouco o último a representar a si próprio no processo de composição, ao menos uma coisa é dada: *As Meninas* está bem longe de poder ser confundido com um mero autorretrato do pintor.

Distinta do que se produz na pintura clássica ou renascentista (séculos XV e XVI), a pintura barroca não oferece ao espectador a impressão de que existe uma via única de reflexão sobre a obra. A obra de Velásquez

se desenrola em uma textura aberta, pronta a inaugurar novos caminhos e a permitir novos rearranjos. Ainda que o título da obra, o foco principal da claridade e a geometria de *As Meninas* conduzam o espectador a tomar a infanta Margarida como objeto privilegiado do quadro, não seria possível enxergar a obra de Velásquez, unicamente, através de tais fórmulas renascentistas. O estilo barroco de representar o mundo inaugura uma nova fase nas obras pictóricas. Diz Foucault: é possível que, no barroco, o próprio olhar tenha mudado, talvez a fratura tenha ocorrido na própria “experiência nua da ordem [das coisas] e de seus modos de ser”.³

Logo acima da filha de Felipe IV, retratada em meio a bufões, cortesãs e outras personagens curiosas, um espelho se destaca. Incorporando um elemento importante para a pintura flamenga do século XV, a exemplo do notável *O casal Arnolfini* – de Jan van Eyck⁴ – naquela época disponível nas reais coleções espanholas, Velásquez reproduz um espelho que reflete o modelo da tela que aparece invertida: trata-se de Felipe IV e sua esposa Mariana. Não é a única ocasião em que Velásquez deixa escapar seu interesse por espelhos, interesse em todo caso distinto daquele expresso por van Eyck, que faz do espelho uma ferramenta de reduplicação a repetir.

“[...] o que era dado uma primeira vez no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado, estreitado, recurvo. Ali vê-se a mesma coisa que na primeira instância do quadro, porém decomposta e recomposta segundo uma outra lei. Aqui o espelho nada diz do que já foi dito”.⁵

Ele projeta o que nunca antes foi acessível aos olhos. Mas, se Velásquez se vale da imagem refletida no espelho, é para anunciar sua incongruência com o elemento pictórico. A arte barroca não funciona como espelho do mundo, não se exige do espelho que dê passagem a outra coisa senão a ele próprio. A representação se desdobra consciente de seu caráter representativo. E quando, por exemplo, o pintor legar sua *Vênus* à posteridade, ela não virá sobre uma concha flutuante nas espumas de uma enseada nem tampouco recostada em um *récamier*: a *Vênus* de Velásquez estará

³ FOUCAULT, op. cit., p. XVIII.

⁴ JAN VAN EYCK (1390-1441). *O casal Arnolfini* (1434); óleo sobre tábuas, 82x60 cm; National Gallery, Londres.

⁵ FOUCAULT, op. cit., p. 9.

refletida num espelho.⁶ E mesmo o reflexo no espelho, por um interessante jogo de luzes, reproduz uma imagem nebulosa, feita em traços indistintos. A imagem, como reflexo narcísico do modelo, é o que menos rouba a atenção no conjunto das duas obras do artista barroco.

Analisando o quadro de Velásquez, no primeiro capítulo de *As palavras e as coisas*, Foucault indica a presença de uma personagem importante na cena: há um homem no vão da escada. Ele adentra, ou sai – não se sabe bem – a obra de Velásquez como que pela porta dos fundos, como se quebrasse as barreiras óbvias da materialidade. Sua postura indecisa e cambiante é, assim, brilhantemente traduzida pelo artista. Seus gestos são silenciosos e sua aparição tenha talvez a tarefa de advertir sobre os limites da representação. É através de um elemento fabuloso, um truque inesperado, que Velásquez extrapola as possibilidades de um óleo sobre tela. Foucault compara o homem a um espectador que, do interior do quadro, mas fora da cena representada, olha para as personagens. A curiosa figura revela o jogo entre o real e o que se representa. Trata-se, biograficamente, de José Nieto, primeiro-chefe tapeceiro da rainha e futuro hóspede-mor do palácio.

2. A ARQUEOLOGIA DAS CIÊNCIAS HUMANAS

Ora, o que significa a análise do quadro de Velásquez para a arqueologia foucaultiana ou para o projeto de *As palavras e as coisas* – projeto que pretende reconstituir os sistemas gerais de pensamento de três épocas, Renascimento, Idade Clássica e Idade Moderna – ou, em outros termos, para a história da verdade empreendida por Foucault ou ainda para a verificação das condições históricas que permitem, no limiar do século XIX, o surgimento do homem como objeto de saber?

O artifício do espelho condiz com a situação epistemológica do século XVII. Não é possível que artista e modelo, como sujeito e objeto de conhecimento, estejam alojados, concomitantemente, no espaço epistemológico da Era Clássica. Tanto o artista, na ocasião em que compõe a obra, quanto o espectador que, espremido entre turistas no Prado, assiste à representação da família de Felipe IV, não estão refletidos no espelho de *As Meninas*. O

⁶ Velásquez, Diego. *A Vênus do Espelho* (1649-51). 122,5x177cm, National Gallery, Londres.

espaço aberto pelo espelho é ocupado exclusivamente pelo modelo prestes a ser reduplicado na tela invertida.

Com a análise de *As meninas*, Foucault sugere que, assim como no quadro de Velásquez o modelo não está presente senão por reflexo, a *epistémê* clássica (séculos XVII e XVIII) não está ainda em condições de conceber o homem como pedra angular de um saber determinado. Como fundamento primeiro de uma configuração epistemológica calcada na representação, o homem, diferentemente do que se desenvolve na Era Moderna, ainda não pode ser tomado como objeto de conhecimento. Em *As palavras e as coisas*, Foucault analisa a obra de Velásquez – tanto no capítulo I quanto no capítulo IX, *O homem e seus duplos* – para ilustrar o solo epistemológico que condiciona a passagem da Renascença para a Idade Clássica e, posteriormente verificar o surgimento do homem no solo epistemológico da Idade Moderna.

Todas as linhas interiores do quadro e, sobretudo aquelas que vêm do reflexo central, apontam para aquilo mesmo que é representado, mas que está ausente [...]. No pensamento clássico, aquele para quem a representação existe, e que nela se representa a si mesmo, aí se reconhecendo por imagem ou reflexo [...], esse jamais se encontra lá presente. Antes do fim do século XVIII, o homem não existia.⁷

Para chegar a esta conclusão, Foucault caminha do século XVI ao século XIX, reconstituindo os sistemas gerais de pensamento de três épocas, Renascença, Idade Clássica e Idade Moderna, “reportando-as a uma teoria geral dos signos e da representação”.⁸ O primeiro recorte histórico proposto refere-se aos séculos do Renascimento. Para Foucault, a descoberta do signo como algo fora das coisas, a descoberta de sua utilização possível em uma (dis)junção com o mundo, o desencontro irreversível entre “o que se vê” e “o que se diz” marcam o fim da conformidade palavra-coisa e a guinada epistemológica operada na Idade Clássica. “No começo do século XVII, nesse período que, com razão ou não, se chamou barroco, o pensamento

⁷ FOUCAULT, op. cit., p. 424-425.

⁸ Ibid., p. 104.

cessa de se mover no elemento da semelhança”.⁹ Nada além de um hífen, nada mais que um intermédio para que se promova o divórcio entre instâncias que até então se dispunham no terreno da analogia. O homem da Renascença vê um abismo se abrindo sob seus pés, vê um hiato entre o continente dos signos e o das coisas. Vê Babel acontecer.

Antes do século XVII, signos e coisas se entrelaçam no espaço plano do real. Se, no Renascimento, o ato de conhecer as coisas não difere do ato de interpretar textos, se a ordem da natureza repete a sintaxe das palavras, se a realidade é mapeada por sons vocais, sobretudo por haver certa condição de *semelhança* entre ambas, o que confere à Idade Clássica, segundo Foucault, a qualidade de “era da *representação*” é o fato de a linguagem ser tomada como uma estrutura formal abstrata. A partir de então, a linguagem se converte em instrumento para representar ideias ou pensamentos. O nó imediato entre palavras e coisas acha-se, então, desfeito.

No campo aberto pela *epistémê* da Idade Clássica, constata-se o surgimento de domínios empíricos marcados essencialmente pela figura da *representação*. São eles: a história natural, a gramática geral e a análise das riquezas. São domínios do saber que se desdobram exclusivamente no campo da *representação* e que têm por “idiosincrasia” fundamental a relação com a *máthêsis*. Tal relação faz com que todos estes campos do saber disponham seus objetos, ou melhor, as representações feitas de seus objetos: a estrutura dos seres vivos, o valor das riquezas e o discurso tomado como sequência de signos verbais, em quadros, segundo uma sucessão ordenada. É, portanto, sobre a possibilidade de se ordenarem as coisas em quadros de identidade e diferença que se edifica toda a ciência da época. É sobre a possibilidade de a linguagem ser pensada como neutra e transparente que um *sistema de signos* consegue dispor as representações em quadros que reproduzem a ordem natural das coisas.

O que torna possível o conjunto da *epistémê* clássica é, primeiramente, a relação a um conhecimento da ordem. Quando se trata de ordenar as naturezas simples, recorre-se a uma *máthêsis* cujo método universal é a Álgebra. Quando se trata

⁹ Ibid., p. 70.

de pôr em ordem naturezas complexas (as representações em geral, tais como são dadas na experiência), é necessário constituir uma *taxionomia* e, para tanto, instaurar um sistema de signos.¹⁰

Na passagem do século XVIII para o XIX, quando a linguagem desvanece e cessa de canalizar o conhecimento do mundo, quando ser e representação acham-se definitivamente dissociados, eis que é prevista a queda da dinastia dos velhos ídolos do ocidente. Em outras palavras, quando a gramática já não se reconhece como meio efetivo, como veículo que representa as coisas da natureza, já estão demarcados os limites do conhecimento clássico, já está sugerida a impotência do discurso representativo. Mas este declínio do pensamento metafísico não é senão um caminho aberto para a ascensão de outro soberano na cultura moderna: “Nietzsche reencontrou o ponto onde o homem e Deus pertencem um ao outro, onde a morte do segundo é sinônimo do desaparecimento do primeiro”.¹¹ É que, para Foucault, a mais silenciosa suspeita se faz suficiente para que se tome uma consciência crítica e ativa a despeito do “sono antropológico”¹² a que está sujeita toda cultura moderna.

Foucault descreve o modo com que esta última fissura na disposição cultural ecoa sobre os ramos do conhecimento: no lugar que antes era ocupado por uma análise das riquezas e do valor mercantil dos produtos, surge uma investigação sobre os meios de *produção* e do homem como ser que trabalha; no terreno de uma história natural, preocupada em representar a ordem dos seres na natureza, constitui-se novo rearranjo fundamental em torno do fenômeno da *vida*; no solo de uma gramática geral, que define uma língua pelo modo como ela representa uma representação, emerge uma análise de seu *sistema flexional*, isto é, um estudo da língua em sua materialidade própria. Daí provêm, para Foucault, os domínios da biologia, da economia e da filologia, ciências inteiramente fundadas na relação que os objetos empíricos estabelecem com o homem. São ciências que exigem a presença do homem como objeto de conhecimento.

¹⁰ Ibid., p. 99.

¹¹ Ibid., p. 472-473.

¹² Ibid., p. 470.

Foucault destaca Kant como aquele que melhor constata o declínio da *epistémê* clássica. Afastando-se de Descartes e do sujeito cartesiano, Kant interroga a representação como conhecimento efetivo ao endereçar sua crítica filosófica aos limites do conhecimento humano, isto é, às próprias condições de possibilidade da representação.

Ao demarcar os limites do conhecimento representativo, Kant ruma em direção a uma analítica da finitude humana. Narram-se, ainda em balbucios, as futuras consequências de um pensamento que investiga os dados apriorísticos do conhecimento humano. “Antropologia filosófica”, é como Foucault compreende a tarefa filosófica posterior à crítica kantiana. De diferentes maneiras, define a experiência do homem moderno como ser finito não somente sua incapacidade de conceber as coisas em si, mas também sua situação concreta no mundo; o homem é irreversivelmente marcado “pela espacialidade do corpo, pela abertura do desejo e pelo tempo da linguagem.”¹³ A cultura moderna é, portanto, o ambiente propício para o surgimento das ciências do homem na medida em que “ela pensa o finito a partir dele próprio.”¹⁴ Curiosamente, este “pensar o finito a partir de si” configura um modelo de ontologia que sobrevive ao fim da metafísica.¹⁵

As palavras e as coisas termina com a hipótese de que, as ciências do homem, apesar de seu esforço para transpor os limites do conhecimento representativo, não cessam, definitivamente, de circular em torno do mesmo. Um segundo desfecho, o mais polêmico e provocante, diz respeito à hipótese – eco da palavra nietzschiana “Deus está morto!” – de que talvez se faça próximo o fim do homem: “O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia do nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo”.¹⁶

O referido recurso à crítica de *As meninas*, além de apontar para as condições de nascimento da *epistémê* clássica, contribui para outra leitura, em certo sentido, diagonal. Leitura esta que, levando em conta alguns textos dos primeiros anos da produção arqueológica, realçaria certo número de “provocações” de método no tratamento teórico dado às obras de arte.

¹³ Ibid., p. 434.

¹⁴ Ibid., p. 438.

¹⁵ Ibid., p. 437-438.

¹⁶ Ibid., p. 536.

São recorrentes, ao longo da década de sessenta, os “ditos e escritos” foucaultianos que tocam o domínio da estética.¹⁷ Não seria, de todo, infértil extrair daí alguns elementos gerais que conduzem, refletidamente ou não, as numerosas referências à literatura (Blanchot, Sade, Mallarmé, etc.) e às artes plásticas (Velásquez, Magritte, etc.).

Para tal, talvez não seja improdutivo suspender provisoriamente o lugar circunscrito que ocupa a linguagem literária e (por que não?) uma certa linguagem plástica, no interior do ambicioso empreendimento arqueológico. Como adverte o professor Roberto Machado, a valorização da linguagem literária se deve, para o arqueólogo, à possibilidade de abertura de um espaço mais ou menos livre de contestação a um determinado “humanismo”. Seria como se a linguagem, nas palavras do intérprete:

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.¹⁸

Mas ignorar, mesmo justificadamente, a razão do recurso à literatura operado pelo filósofo seria trair seu pensamento ou seria, ao contrário, “des-subjetivar” o autor, dissolver sua identidade, dissipar as raízes que fazem da obra fruto de um *cogito* fundante, e neste sentido, permanecer fiel às inúmeras vias deixadas abertas por sua filosofia?

CONCLUSÃO

O capítulo I de *As palavras e as coisas* é destinado à notável crítica do quadro *As Meninas*. O que está em jogo é o problema da relação entre linguagem e visível ou, mais precisamente, o problema da representação no contexto do classicismo. Se há alguma identidade entre as análises estéticas

¹⁷ Como entre o ano de 1967 e o ano de publicação de *Arqueologia do Saber* (1969), Foucault não só não se pronuncia acerca deste aspecto, mas, a partir de então, furta à literatura uma importância que era central na fase arqueológica, não seria possível levar a cabo as hipóteses aqui apresentadas para além desta primeira descontinuidade. Um episódio marcante é a apresentação da conferência *O que é um autor?* em fevereiro de 1969, onde Foucault, ao questionar a “função-autor”, coloca em xeque outros elementos mais tarde detidamente desenvolvidos em sua trajetória.

¹⁸ MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 11.

elaboradas pelo arqueólogo, ela se dá, em princípio, pela crítica e pelo recuo frente ao caráter instrumental, referencial e positivo da linguagem. A inquietação destes escritos se perfaz na relação ou no rompimento que algumas obras estabelecem com uma função representativa. É como se entre palavra e pintura existisse uma fronteira invisível; e, no entanto, sugere o filósofo, “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, (...) é preciso então pôr de parte os nomes próprios e meter-se no infinito da tarefa”.¹⁹ Dada a impossibilidade de se falar *de encontro ao* lugar-comum entre linguagem e visível, poder-se-ia talvez contornar este limite, acolher sua incompatibilidade, poder-se-ia então falar *a partir de*, e, neste sentido, inferir que “a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita”.²⁰ A pintura irá acender suas luzes no instante em que os “limites da representação” forem suprimidos por uma linguagem sem referencial, ou melhor, por uma linguagem cujo referencial seja a própria espessura da palavra. E só esta autorreferência circular, expandindo sempre um pouco mais os limites virtuais da obra e mantendo constante o jogo entre linguagem e visível, traria as condições para o que se poderia chamar “crítica de arte”. Diz Foucault, em 1963, a respeito da linguagem literária:

Seria preciso começar por uma analítica geral de todas as formas de reduplicação da linguagem das quais se podem encontrar exemplos na literatura ocidental. [...] Frequentemente, sua extrema discrição, o fato de que elas são às vezes escondidas e lançadas aí como por acaso ou inadvertência não devem provocar ilusão: ou melhor, é preciso reconhecer nelas o próprio poder da ilusão, a possibilidade para a linguagem (cadeia monocórdia) de se manter de pé como uma obra. A reduplicação da linguagem, mesmo quando ela é secreta, é constitutiva de seu ser como obra, e os signos que nela podem aparecer, é preciso lê-los como indicações ontológicas.²¹

Este movimento retorna em outras ocasiões. É através do mesmo horizonte da linguagem representativa, ou do conflito travado em torno do tema,

¹⁹ FOUCAULT, op. cit., p. 12. (grifo nosso)

²⁰ Id.

²¹ FOUCAULT, Michel. “A linguagem ao Infinito”, em *Ditos e escritos. Vol III*. Rio de Janeiro, Forense, 2006, p. 50.

que se desdobram outras abordagens. Para o filósofo, em seu texto *Isto não é um Cachimbo* (1968), Klee e Kandinsky dispensam “simultaneamente a semelhança e o funcionamento representativo”²² do jogo da pintura moderna; Magritte “ata os signos verbais e os elementos plásticos, mas sem se dar a preliminar de uma isotopia; [...] movimenta puras similitudes e enunciados verbais não afirmativos na instabilidade de um volume sem referências e em um espaço sem planos”.²³ O processo no qual o quadro *Isto não é um Cachimbo*²⁴ está inserido é, bem esquematicamente, o modo enigmático como os quadros são designados por Magritte: títulos e caligramas que, até por vezes reduplicados no mesmo plano do quadro, pronunciam uma relação indecisa com a imagem representada; isto quando não multiplicados para fora da não conformidade entre linguagem e visível, produzindo assim uma perspectiva inesperada, uma outra figura de linguagem, pronta a oferecer novas qualidades que não estariam dadas num primeiro golpe de vista.

Têm-se aqui uma primeira hipótese a ser pensada a respeito das “precauções de método”²⁵ presentes nos textos críticos sobre pintura e literatura. Foucault opera um *falar a partir da obra de arte*, um falar que escapa à soberania da representação para manter a linguagem em sua “*intransitividade radical*”²⁶ e dispô-la “num perpétuo retorno de si”.²⁷

Foucault não ignorava o desafio que é “meter-se no infinito da tarefa” de escrever *a partir de* uma obra. Todo excesso na obra, todo acúmulo de sentido, o loteamento dos prováveis significados, tudo isto está em constate revisão, reajuste e, sobretudo, inflacionamento. Conceder à obra um perpétuo *inacabamento*, ele se indaga tardiamente, em *O que é um autor?* (1969), não seria deixar retornar, ainda que na forma de um anonimato transcendental, a fisionomia imponente do autor?

²² FOUCAULT, Michel. “Isto não é um Cachimbo”, em *Ditos e escritos. Vol III*. Rio de Janeiro, Forense, 2006, p. 56.

²³ *Ibid.*, p. 263.

²⁴ MAGRITTE, R. (1898-1967). *Isto não é um Cachimbo* (1928-29). Óleo sobre tela, 62,2x81 cm. County Museum, Los Angeles.

²⁵ A expressão é utilizada por Georges Canguilhem em alguns momentos precisos de sua obra *La Connaissance de la Vie*, que agrupa artigos e conferências escritas durante as décadas de 1940 e 1950. Foucault faz uso comum da expressão, como, por exemplo, em *História da Sexualidade Vol. I*. (1976).

²⁶ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 9. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 416. (grifo nosso)

²⁷ *Id.*

Em um texto sobre Maurice Blanchot, de 1966, *La pensée du dehors*, ele revela onde está a dificuldade da tarefa:

Extrema dificuldade de dar a esse pensamento uma linguagem que lhe seja fiel. Todo discurso puramente reflexivo arrisca na verdade reconduzir a experiência do exterior à dimensão da interioridade: a reflexão tende, irresistivelmente, a reconciliá-la com a consciência e desenvolvê-la em uma descrição do vivido em que o 'exterior' seria esboçado como experiência do corpo, do espaço, dos limites do querer, da presença indelével do outro.²⁸

O vazio que as palavras deixam atrás de si não compromete a reflexão sobre a experiência do "fora", este vazio contribui sim para que a obra seja sempre conduzida para além de si mesma (e não é a modalidade do comentário que atrai este gênero de pensamento, repetir exaustivamente o já dito é antes deixar sobreviver um autor enquanto fonte privilegiada de significados veiculados pela obra). Não o modelo do murmúrio interior do sentido, e sim recondução para um "fora", atualização de um *inacabamento* constitutivo da obra de arte. A inovação de Blanchot, segundo a leitura foucaultiana, está em refletir sobre a maneira como a literatura se desdobra na dimensão da extraterritorialidade. Trata-se de uma literatura que só se constitui no desaparecimento daquele que fala, na manutenção da distância dissimuladora entre autor e obra, e, sobretudo, no papel produtor do leitor e do crítico. Diz Blanchot, em *O espaço literário*:

O risco da leitura não é, porém, fortuito. Se o "vazio" da obra que é a sua presença intrínseca na leitura é difícil de preservar,

²⁸ FOUCAULT, Michel. "O Pensamento do Exterior", em *Ditos e escritos. Vol III*. Rio de Janeiro, Forense, 2006, p. 224. É interessante como a mesma questão reaparece, três anos depois, em *O que é um autor?*, quando então estes problemas se intensificam a ponto de produzirem uma provável ruptura em seu pensamento. Eis o trecho: "Eu me pergunto se, reduzida às vezes a um uso habitual, essa noção (de escrita) não transporta, em um anonimato transcendental, as características empíricas do autor. Ocorre que se contenta em apagar as marcas demasiadamente visíveis do empirismo do autor utilizando, uma paralelamente à outra, uma contra a outra, duas maneiras de caracterizá-la: a modalidade crítica e a modalidade religiosa. [...] Enfim, pensar a escrita como ausência não seria muito simplesmente repetir em termos transcendentais o princípio religioso da tradição simultaneamente inalterável e jamais realizada, e o princípio estético da sobrevivência da obra, de sua manutenção além da morte, e do seu excesso enigmático em relação ao autor?". FOUCAULT, Michel. "O que é um autor?", em *Ditos e escritos. Vol. III*. Rio de Janeiro, Forense, 2006, p. 270.271.

não é somente por ser difícil de sustentar em si mesma, é porque também se recorda, de algum modo, desse vazio que, no transcurso da gênese, marcava o inacabamento da obra, era a tensão desses momentos antagônicos. É por isso que ler a obra leva aquele que a lê a recordar essa profunda gênese: [...] ele participa na obra como ao desenrolar de algo que se faz, à intimidade desse vazio que se faz ser – progressivamente que, se assume o aspecto de um desenvolvimento temporal, fundamenta a essência do gênero romanesco.²⁹

A leitura que Foucault faz da obra de Blanchot, seguindo a hipótese de que esta leitura se caracteriza como leitura crítica, se não aprofunda a obra ao assumir o vazio que perfaz o seu *inacabamento*, ao menos participa de uma dinâmica de retorno ao texto, retorno que é a pura afirmação e reafirmação de sua “existência abrupta”.³⁰ O leitor assume então um papel ativo de recordar e deixar ser a obra na própria espacialidade do seu corpo, de permiti-la ser no mesmo instante em que não cessa de postular sua injustificável existência. E esta é, aparentemente, uma segunda atitude que atravessaria os primeiros textos foucaultianos sobre pintura e literatura, procurar destacar na obra uma dispersão e um vazio, de modo a desbloquear continuamente não o milagre da criação, mas sim o *inacabamento* da obra e seu modo de ser peculiar.

Um terceiro aspecto diz respeito ao fato de que a literatura é uma linguagem que vem a ser no espaço vago aberto pelo “apagamento do autor”. O domínio da literatura se corporifica no horizonte da ausência daquele que fala, das palavras escritas por uma autor que se apaga, que se torna anônimo, que não sobrevive à recepção da obra. Trata-se de uma linguagem que se desapropria da interioridade de um sujeito e que, portanto, não comunica, não circula, não possui utilidade, mas que é pura experiência e pura exterioridade. Nas palavras de Blanchot: “Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu”.³¹ “O que fala nele (no escritor) é uma decorrência

²⁹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 220.

³⁰ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 9. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 416.

³¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 17.

do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém”.³² Segundo Foucault, naquele mesmo texto dedicado a Blanchot,

O ser da linguagem só aparece para si mesmo com o desaparecimento do sujeito. Como ter acesso a essa estranha relação? [...] Esse pensamento que se mantém fora de qualquer subjetividade para dele fazer surgir os limites como vindos do exterior, enunciar seu fim, fazer cintilar sua dispersão e acolher apenas sua invisível ausência.³³

A “morte do autor” é um acontecimento essencialmente moderno. Foucault traça, tanto em *A linguagem ao Infinito* (1963) quanto em *O que é um autor?* (1969), uma interessante comparação entre a epopeia homérica e a literatura moderna a partir do tema do parentesco entre escrita e morte. Desde a aparição dos deuses homéricos, a narrativa fora o meio de resgatar o herói do ciclo da mortalidade, reinseri-lo na esfera da memória e, neste sentido, permutar no tempo sua fama e eternizar suas façanhas heroicas. Aquiles é o caso mais singular do herói que alcança no canto do aedo a imortalidade de suas proezas militares: “Tétis, a deusa dos pés argentinos, de quem fui nascido, já me falou [...]; se continuar a lutar ao redor da cidade de Troia, não voltarei mais à pátria, mas glória hei de ter sempiterna”.³⁴ Narrava-se para apartar a iminência da morte, fato que Foucault irá reencontrar metamorfoseado na modernidade. Para alguns nomes como Kafka, Borges, Proust, Bataille, a escrita é agora o “próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor”.³⁵ Pois é através desta ótica que a escrita de Foucault se desenrola. “Dessubjetivar” a obra de arte, o que significa, na verdade, não só inferir que autor e obra não são feitos da mesma matéria. O gesto do arqueólogo talvez consista prioritariamente em inaugurar um espaço onde a crítica se desdobre para além dos dualismos metafísicos.

³² Ibid., p. 19.

³³ FOUCAULT, Michel. “O Pensamento do Exterior”, em *Ditos e escritos. Vol. III*. Rio de Janeiro, Forense, 2006, p. 222.

³⁴ HOMERO, *Ilíada* – Canto IX, 410. Trad. Carlos A. Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

³⁵ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”, em *Ditos e escritos. Vol. III*. Rio de Janeiro, Forense, 2006, p. 268.269.

BIBLIOGRAFIA

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 9. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Ditos e escritos. Vol. III*. Org. Manoel B. da Motta, Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro, Forense, 2006.

_____. *Dits et écrits I*. Paris: Gallimard, 1994.

HOMERO, *Iliada*. Trad. Carlos A. Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.