

Foucault: Manet e a parresía cínica

Foucault: Manet and the Cynic Parrhesia

Stela Maris da Silva

Universidade Estadual do Paraná - Campus Curitiba II , Brasil
stela.silva@ies.unespar.edu.br

Resumo: Com o fio condutor deixado por Michel Foucault, o do olhar para a arte moderna de Manet, a relação entre o cinismo da arte, a erupção do selvagem e a *atitude* como irrupção e atualização do presente, o objetivo desse texto é pensar com Foucault a relação entre o artista, a obra e o espectador na perspectiva do jogo *parresiástico* cínico, ou seja, uma atitude moderna que causa escândalo porque desnuda as convenções sociais e suas representações. Ao fazê-lo, exterioriza a verdade ao apresentá-la encarnada na dimensão elementar da existência. Em seu curso no *Collège de France* de 1984, *A coragem de verdade*, Foucault sugere que a *parresia* cínica é *trans-histórica*, no sentido de que a gesta cínica, para além do movimento filosófico específico, ressurge 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.

Palavras-chave: Parresía cínica; arte moderna de Manet; Michel Foucault; pensamento pictorial.

Abstract: With the guiding thread left by Michel Foucault, as well as Manet's look at modern art, the relationship between cynicism of art, wild eruption, and attitude, as an irruption and updating of the present, this text aimed of thinking with Foucault the relationship among the artist, the work and the spectator in a perspective of cynical parresiastic game, that is, a modern attitude that causes scandal because it reveals social conventions and their representations. Thus, when this is done, it externalizes the truth by presenting it performed in the elementary dimension of existence. In his course at the Collège de France in 1984, *The Courage of Truth*, Foucault suggests that cynical parresia is transhistorical, as cynical gesture, a part form the specific philosophical movement, rises in other moments and domains of thought. One of these moments is Modernity and one of these domains is art, since the first one is an attitude of Modernity, and the second as the artist's life.

Keywords: Cynical parresia; modern art by Manet; Michel Foucault; pictorial thought.

Fecha de recepción: 27/08/2022. Fecha de aceptación: 22/12/2022.

Stela Maris da Silva. Doutora em Filosofia, mestre em Psicologia, graduada em Filosofia; atua na Universidade Estadual do Paraná- Campus Curitiba II, Curitiba Pr. Brasil, como docente e pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Filosofia – PROF-FILO, núcleo de União da Vitória e em diferentes cursos de Graduação na área de artes com interesses no campo da Filosofia contemporânea francesa, e arte; É pesquisadora do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Arte e do Grupo de Filosofia Francesa Contemporânea do DGP do Brasil. Foi membro do Conselho Estadual de Cultura. Possui publicações na área da filosofia, ética e estética.

1 Considerações iniciais

[...] 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).¹

Início o texto com duas referências para tratar do tema “Foucault e a artes”. A primeira é o lembrete acima. Trata-se de uma anotação feita por Foucault no manuscrito da aula de 29 de fevereiro de 1984. Tal lembrete pode ser entendido como pista, ou fio condutor por onde é possível ter um olhar atento para a realidade da arte: 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 tratado, estudado, elaborado, em especial a “violência” da arte como irrupção do selvagem. A segunda referência é 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 *attitude* ou a irrupção no coração do presente da possibilidade de mudança — mais precisamente ainda de uma mudança diretamente construída por “escolhas voluntárias” das pessoas 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(...)”.² Ora, com o fio condutor deixado por Foucault, o do olhar para a arte moderna de Manet, a relação entre o cinismo da arte, a erupção do selvagem, e a *attitude*, como irrupção e atualização do presente, o objetivo desse texto é pensar com Foucault a relação entre o artista, a obra e o espectador na perspectiva do jogo *parresíástico* 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.

Sigo 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

1 FOUCAULT, Michel. *Le courage de la vérité: le gouvernement de soi et des autres II Cours au Collège de France (1983-1984)*. Seuil/Gallimard, Paris, 2009, 174.

2 REVEL, Judith. “Promenades, petits excursions et régimes d’historicité”. Em LORENZINI, Daniele; REVEL, Ariane; SFORZINI, Arianna. *Michel Foucault : éthique et vérité 1980-1984*. Vrin, Paris, 2015, 175.

estética da existência antiga, e o deslocamento desse *êthos* para uma atitude crítica da Modernidade.

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.

2 O tema arte na obra de Foucault

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 uma certa estética, nas análises de obras da literatura, da fotografia, da pintura, do cinema e da música. Como um “fio” de sua obra e de sua vida, a arte, ou as artes, foram “passageiras clandestinas”³ que engendraram e, pode-se afirmar, teceram 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 *parresíastica*.

Segundo Judith Revel⁴, 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*⁵, 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 utilidade⁶. A outra, ou seja, a *scientia sexualis*, ao contrário, a verdade sobre o sexo 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, Foucault avalia que se enganou ao usar a ideia da *ars erótica*⁷, 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

3 Referência a expressão “Grande estrangeira” utilizada por Foucault em relação a literatura.

4 REVEL, Judith. *Dictionnaire Foucault*. Ellipses, Paris, 2008, 16.

5 FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. Gallimard, Paris, 1984, 77.

6 Cf. NEVES, Geraldo; SILVA, Vania. “Foucault and the Kamasutra, de Sanjay K. Gautam”. Em *Revista Tempo da Ciência*, disponível em: [<http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/view/17909/11809>= 2009 10 02]

7 FOUCAULT, Michel. “À propos de la généalogie de l'étiqúe: un aperçu du travail en cours”. Em *Dits et écrits II*. Gallimard, Paris, 2001, 1434.

nenhuma *ars erótica* para poder comparar com a *ars erótica* chinesa. Ainda que ele 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. Entretanto, ao explicar seu engano na *História da sexualidade*, deixa claro 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*.⁸

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 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,

⁸ FOUCAULT, Michel. “À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours”. Em *Dits et écrits II*. Paris, p.1434.

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 *tékhnē tekhnôn, epistémē 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*”.

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 *tékhnē tekhnôn*, a *epistémē 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 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.¹⁰

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, Soussloff 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, irei me ater ao terceiro modo de

9 FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população. Cursos au Collège de France, 1977-1978*. Seuil/ Gallimard, Paris, 2004, 154.

10 FOUCAULT, M. *Segurança, território, população. Cursos au Collège de France, 1977-1978*, 154.

Foucault tratar o termo “arte”, ou seja, a arte enquanto linguagem artística, em especial no domínio da arte pictórica.

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”¹¹. 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 ao consenso da cultura é a arte que pode corajosamente dizer a verdade, provocando deslocamentos e constante atualização.

Na atitude da Modernidade, vista na atitude de Baudelaire, foi estudada por Foucault como aquela atitude que ultrapassa o limite, que excede, que desloca, gerando descontinuidades. Em tal atitude 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.

É na arte de Baudelaire, com sua característica de arte inquieta, que podemos ligar o *bíos* e o *lógos* do sujeito, como uma verdade *parresíastica 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”¹² sofrido pelo privilégio, por muito tempo concedido, ao conhecimento de si e marcadamente pelo golpe do “momento cartesiano”.

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 *parresíastico* cínico (*bíos kynikos*), o jogo do arriscar a vida, do posicionar-se e expor a própria vida, do desnudar-se, numa transfiguração ético-estética.

Por fim, salienta-se 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, arte essa que permite a irrupção do elemental, de tudo aquilo que em uma cultura não tem possibilidade de se expressar, mas que pode se manifestar como prática e cinismo da cultura.

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

11 FOUCAULT, M. *Securité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, 174.

12 FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Martins Fontes, São Paulo, 2004. p. 86.

Cometa e Vaccaro¹³, 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).

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.

Em *História da loucura*, logo no início encontramos a menção de *A Cura da Loucura* e a *Nau dos loucos* de Jerônimo Bosch¹⁴, 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.¹⁵

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, anónima, sempre meticulosa e repetitiva, porque demasiado ampla, que a pintura, pouco a pouco, acenderá suas luzes.¹⁶

13 Cf. COMETA, Michele. “Modi dell’ekphrasis in Foucault”. Em COMETA, Michele; VACCARO, Salvo. *Lo sguardo di Foucault*. Meltemi, Roma, 2007, 38.

14 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.

15 FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l’âge classique*. Gallimard, Paris, 1972, 654.

16 FOUCAULT, Michel. *Les mots et le choses: une archéologie des sciences humaines*. Gallimard, Paris, 1966.p. 25.

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.

No ano seguinte, em 1967, ele escreveu *Ensaio iconográfico 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.

3 Viver um modo de vida cínico na experiência da arte

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”¹⁷.

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

17 FOUCAULT, Michel. *Les courage de la vérité*, 164.

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 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.

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. 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 uma 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.

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*.

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.

O cinismo aponta 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”¹⁸.

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.

18 FOUCAULT, Michel. *Les courage de la vérité*, 215.

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”¹⁹, no seu caráter de trans-historicidade. O cinismo é visto enquanto “uma categoria histórica que perpassa, sob formas diversas, com objetivos variados, toda a história ocidental”²⁰.

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 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, tem uma atitude escandalosa, um despojamento.

É na arte moderna que Foucault situa o cinismo da cultura, uma forma de se revoltar contra si mesma, mas ao mesmo tempo a arte, mesmo que não somente nela, é no mundo moderno que estão as formas mais intensas de dizer a verdade, as que não tem medo de ferir os seus espectadores, os seus interlocutores. 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 desnudando, recusando formas já adquiridas, rejeitando o conformismo da cultura. Os dois aspectos marcam o aspecto anti-cultural da arte moderna. Foucault convoca a opor esse conformismo à coragem da verdade, em sua verdade bárbara.

A arte moderna antiplatônica e antiaristotélica: redução, desnudamento do elementar da existência; recusa, rejeição perpétua de toda forma já adquirida. Essa arte moderna, sob esses dois aspectos, tem uma função que poderíamos dizer essencialmente anticultural. Ao consenso da cultura se opõe a coragem da arte em sua verdade bárbara.²¹

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,

19 FOUCAULT, Michel. *Les courage de la vérité*, 157.

20 FOUCAULT, Michel. *Le courage de la vérité*, 161.

21 FOUCAULT, Michel. *Le courage de la vérité*, 174.

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.

4 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* 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 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 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*²². 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 textos²³.

Foucault transgredir as fronteiras que em geral são bem marcadas entre o discurso da filosofia e os outros discursos, tal como o “discurso” pictórico. Ele coloca as

22 FOUCAULT, Michel. “Les mots et les images”. En *Dits et écrits, I: 1954-1975*. Gallimard, Paris, 2001, 649.

23 FOUCAULT, Michel. “Les mots et les images”, 649.

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”²⁴. 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 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.²⁵

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.²⁶

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

24 ARASSE, Daniel. “Elogio paradoxal de Michel Foucault através de *As Meninas*”. Em ARTIÈRES, Philippe. (dir.) *Michel Foucault*. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2014, 251.

25 CATUCCI, Stefano. “O pensamento pictural”. Em ARTIÈRES, P. (org.) *Michel Foucault, a literatura e as artes*, 136.

26 FRANÇA, Andréa. “Ressonâncias de Foucault para o pensamento do cinema contemporâneo”. Em QUEIROZ, André; CRUZ, Niva. (org.). *Foucault hoje?* 7 Letras, Rio de Janeiro, 2007, 121.

que a linguagem não fique nas palavras ou frases e se eleve até os enunciados.²⁷

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.²⁸

As reverberações, as formas de luminosidade, fariam parte de um jogo de verdades, ou o que Deleuze chama de processos (*procédures*) 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?²⁹

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”³⁰.

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 [...]”³¹, a pintura permite diagnosticar “nos lugares de visibilidade que oferece a pintura, dispositivos próprios a tal pintura, ou tal formação histórica”³².

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

27 DELEUZE, Gilles. “A vida como obra de arte”. Em *Conversações (1972-1990)*. Editora 34, São Paulo, 1992, 119.

28 DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Brasiliense, São Paulo, 2005, 62.

29 DELEUZE, Gilles. *Foucault*, 72.

30 DELEUZE, Gilles. *Foucault*. p. 87.

31 TRIKI, Rachida. “Foucault en Tunisie”. Em FOUCAULT, M. *La peinture de Manet: suivi de Michel Foucault, un regard*. Dir. Saison Maryvonne. Édition du Seil, Paris: 2004, 58.

32 TRIKI, Rachida. “Foucault en Tunisie”, 60.

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”³³.

Para Foucault, um quadro (pintura) pode ser considerado uma formação discursiva. Em *Ceci n'est pas une pipe* 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.

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.

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*, 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 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”³⁴.

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, em artigo de 2011, no qual analisou o tema da pintura na obra de Foucault. Ora,

33 TRIKI, Rachida. “Foucault en Tunisie”, 60.

34 BOLMAIN, Thomas. “Pratique archéologique, esthétique picturale et temporalité historique chez Foucault”. *Revue Sens Public*, 8 jan. 2010, disponível em [https://www.erudit.org/fr/revues/sp/2010-sp04852/1063999ar/ = 2018 02 11],24.

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.³⁵

Em *Les mots et les images*, artigo já citado Foucault afirma que a palavra e a imagem têm materialidades distintas com 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”³⁶. 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 les choses*, ele já apontava que a relação da linguagem com a pintura, pois são irredutíveis. 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.

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, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos”³⁷. 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”³⁸. Mas, ao

35 SOUSSLOFF, Catherine. “Foucault on painting”. *History of the Human Sciences*, v. 24, n. 4, 113-123, 2011, disponível em: [http://www.ian-latham.com/foucault.pdf. = 2019, 01 08]

36 FOUCAULT, Michel. “Les mots et les images”, em *Dits et écrits*, I, 649.

37 FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Gallimard, Paris:1969, 220.

38 FOUCAULT, M. *L'archéologie du savoir*, 219-220.

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.

5 Manet e as modificações para a pintura ocidental e a *parresía cínica*

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 o pintor 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.

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”³⁹.

Em várias conferências Foucault esboçou que gostaria de escrever um livro sobre Manet 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

39 FOUCAULT, M. “À quoi rêvent les philosophes?” Em *Dits et écrits, I*, 1574.

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 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 suivie de Michel Foucault un regard*, 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.

É pertinente que Manet tornou possível o impressionismo⁴⁰, 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.⁴¹

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”⁴². 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

40 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.

41 FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivie de Michel Foucault, un regard*. Direção de Maryvonne Saison, Seuil, Paris, 2004, 22.

42 FOUCAULT, M. *La peinture de Manet*, 22.

profundo, iluminado por um sol lateral e visto como um espetáculo, a partir de um lugar ideal”⁴³.

Um exemplo é a *Vênus de Urbino*⁴⁴, 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-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 espectador⁴⁵.

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*.

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, trazendo uma forma intensa a vontade de dizer a verdade, muitas vezes de modo a ferir os seus interlocutores.

43 FOUCAULT, M. *La peinture de Manet*, 23.

44 Obra de Ticiano Vecellio. Óleo sobre tela, hoje na *Galleria degli Uffizi* em Florença na Itália.

45 FOUCAULT, M. *La peinture de Manet*, 24.

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 crítico, essa operação de ‘tornar visível o visível’, pode, em certos aspectos, assimilar o que a transfiguração produz no domínio estético.”⁴⁶

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 destinos ordinários só ressaltam com fraco brilho. Ela se torna, com os cínicos, uma vida escandalosa, inquietante, uma vida “outra”, imediatamente rejeitada, marginalizada.⁴⁷

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”⁴⁸.

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 *parresíastico*. 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 *parresíasta*, 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”⁴⁹.

Foucault afirma que os dois aspectos do jogo *parresíastico* são: aquele que se refere a coragem de dizer a verdade a quem queremos ajudar e dirigir na formação ética de si mesmo e a coragem de manifestar em relação e contra tudo a verdade sobre si mesmo, de mostrar tal como somos. É a esse segundo aspecto que se refere

46 CREMONESI, Laura. “Askésis, êthos, parrésia: pour une généalogie de l’attitude critique”. Em LORENZINI, Daniele; REVEL, Ariana; SFORZINI, Arienne (dir). *Michel Foucault éthique et verité* (1980-1984). Vrin, Paris: 2015, 134.

47 FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, 325.

48 FOUCAULT, M. *Dits et écrits, II*, 1443.

49 FOUCAULT, M. *Le courage de la vérité*, 19.

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. 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* cínico 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.

A atitude da Modernidade na arte, aquela que ensina o ultrapassar o limite, exceder, transformar-se “no outro” do espectador, romper com o presente, é um modo do cuidado de si, enquanto *parresía* cínica, é estética da existência.

Bibliografia

- ARASSE, Daniel. “Elogio paradoxal de Michel Foucault através de As Meninas”. Em ARTIÈRES, Philippe. (dir.) *Michel Foucault*. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2914, 251.
- ARTIÈRES, Phillipe. (org.). *Michel Foucault, a literatura e as artes*. Trad. Pedro de Souza e Jonas Tenfen. Rafael Copetti Editor, São Paulo, 2014.
- BATAILLE, George. *Manet: biographical and critical study*. Translated Austrun Wainhouse; James Emmons, Editions d’Art Albert Skira, Cleveland, EUA, 1955.
- BATAILLE, George. *Les larmes d’Éros*. Jen-Jacques Pauvert, Paris, 1961.
- BAUDELAIRE, Chales. *Sobre a modernidade*. Paz e Terra, São Paulo, 1996.
- BOLMAIN, Thomas. “Pratique archéologique, esthétique picturale et temporalite historique chez Foucault”. *Revue Sens Public*, 8 jan. 2010, disponível em [<https://www.erudit.org/fr/revues/sp/2010-sp04852/1063999ar/> = 2018 02 11].
- BOURDIEU, Pierre. *Manet une révolution symbolique. Cour au Collège de France (1998-2000) suivis d’un inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*. Éditions Raisons d’agir e Seuil, Paris, 2003.
- BRUGÈRE, Fabiene. “Foucault et Baudelaire: L’enjeu de la modernité”. Em BRUGÈRE, F. et al. *Lectures de Michel Foucault, 3 Sur les dits et écrits*. Sous la direction de Pierre-François Moreau. ENS Éditions, Lyon: 2003.
- BURCKHARDT, J. *Reflexões sobre a história*. Tradução Leo G. R. Rezende, Zahar, Rio de Janeiro, 1961.
- CALOMENI, Tereza. “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. 2019 02 28.]
- CATUCCI, Stefano “Pensamento pictural”. Em ARTIÈRES, P. (org.). *Michel Foucault, a literatura e as artes*. Trad. Pedro de Souza e Jonas Tenfen.: Rafael Copetti Editor, São Paulo, 2014.
- CATUCCI, Stefano. “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>. = 2019 08 10 ago.]
- CHAVES, Ernani. “Cultura e política: o jovem Nietzsche e Jakob Burckhardt”.

Cadernos Nietzsche, v. 9, p. 41-66, 2000. Disponível em: [http://www.gen.ffeich.usp.br/sites/gen.ffeich.usp.br/files/upload/cn_09_02%20Chaves.pdf. 2019 01 07.]

- CHAVES, Ernani. *Foucault e a verdade cínica*. SP: PHI, Campinas, 2013.
- CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. José Geraldo Couto. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.
- COMETA, Michele. “Modi dell’ékphrasis in Foucault”. Em COMETA, Michele; VACCARO, Salvo. *Lo sguardo di Foucault*. Meltemi, Roma, 2007.
- CREMONESI, Laura. “Askêsis, êthos, parrêsia: pour une généalogie de l’attitude critique”. Em LORENZINI, Daniele; REVEL, Ariana.; SFORZINI, Ariane. (dir.). *Michel Foucault éthique et verite (1980-1984)*. Vrin, Paris: 2015,
- DÁVILA, J. “Ethique de la parole et jeu de la vérité”. Em GROS Frédéric.; LÉVY, Claude. *Foucault et la philosophie antique*. Éditions Kime, Paris, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. Trad. Peter Pál Pelbart. Editora 34, São Paulo, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Éditions de Minuit, Paris, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault e as formações históricas*. Trad. Cláudio Medeiros e Mario A. Marino, N.-1 edições e Editora Filosófica Politeia, São Paulo, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et le choses: une archéologie des sciences humaines* [As palavras e as coisas: arqueologia das ciências humanas. Gallimard,], Paris, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *L’archéologie du savoir*. [A arqueologia do saber]. Gallimard, Paris, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l’âge classique* [História da loucura na idade Clássica]. Gallimard, Paris, 1972.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir* [História da sexualidade I: a vontade de saber]. Gallimard, Paris, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité II: l’usage des plaisirs* [História da sexualidade 2: o uso dos prazeres]. Gallimard, Paris, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1988.

- FOUCAULT, Michel. *O pensamento exterior*. Trad. Nurimar Falci. Princípio, São Paulo, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura F. de A. Sampaio. Loyola, São Paulo, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits, I: 1954-1975*. Gallimard, Paris, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits, II*. Gallimard, Paris, 2001.
- FOUCAULT, Michel. “Les mots et les images”. En *Dits et écrits, I: 1954-1975*. Gallimard, Paris, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Direção de Maryvonne Saison, Seuil, Paris, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Martins Fontes, São Paulo, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Securité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*. Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Michel Senellart. Gallimard; Seuil, Paris, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2009.
- FOUCAULT, Michel. 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>. = 2019 09 19]
- FOUCAULT, Michel. *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. Gallimard; Ehes; Seuil. Paris, 2009.
- FOUCAULT, Michel. “Com o que sonham os filósofos?” Em FOUCAULT, M. *Arqueologia das ciências humanas e história dos sistemas de pensamento*.: Forense Universitária, Rio de Janeiro 2005.
- FRANÇA, Andréa. “Ressonâncias de Foucault para o pensamento do cinema contemporâneo”. Em QUEIROZ, André; CRUZ, Niva. (org.). *Foucault hoje?* 7 Letras, Rio de Janeiro, 2007,
- FRIED, Michel. *Le modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne, III*. Gallimard, Paris, 2000.

- GOULET-CAZÉ, M.-O.; BRANHAM, B. (org.). *Os cínicos: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. Loyola, São Paulo, 2007.
- GROS, Frédéric. (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. Trad. Marcos Marcionilo. Parábola Editorial, São Paulo, 2004.
- GROS Frédéric; LÉVY, C. *Foucault et la philosophie antique*. Éditions Kime, Paris, 2003.
- IMBERT, Claude. “Les droits de l’image”. Em FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Michel Foucault. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Dir. Maryvonne Saison. Éd. du Seuil, Paris, 2004.
- KRIEGEL, Brandine. *Michel Foucault aujourd’hui*. Plon, Paris, 2004.
- LIMA, S. *O olhar selvagem: o cinema dos surrealistas*. Algor, São Paulo, 2008.
- LORENZINI, Daniele; REVEL, Ariane.; SFORZINI, Arianna. *Michel Foucault: éthique et vérité (1980-1984)*. Vrin, Paris, 2015, 175.
- MACHADO, Renato. “Arqueologia, filosofia e literatura”. Em PORTOCARRERO, V.; CASTELO BRANCO, G. (org.). *Retratos Foucault*. Nau, Rio de Janeiro, 2000.
- MACHADO, Renato. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2000.
- 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/>. = 2019. 01 09.]
- MARTINS, L. R. *Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2007.
- MURICY, Katia. “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/oqnf/article/view/360>. = 2019 12 15.]
- NEVES, Geraldo; SILVA, Vania. “Foucault and the Kamasutra, de Sanjay K. Gautam”. Em *Revista Tempo da Ciência*, disponível em: [<http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/view/17909/11809> = 2009 10 02]
- REVEL, J. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlo Piovesanin. Claraluz, São Carlos, 2005.

- REVEL, Judith. *Dictionnaire Foucault*. Ellipses, Paris, 2008.
- REVEL, Judith. “Promenades, petits excursus et régimes d’historicité”. Em LORENZINI, Daniele; REVEL, Ariane; SFORZINI, Arianna. *Michel Foucault: éthique et vérité 1980-1984*. Vrin, Paris, 2015, 175.
- SABOT, P. *Lire les mots et les choses*. PUF, Paris, 2006.
- SAISON, M. (dir.). *La peinture de Manet. Suivie de Michel Foucault un regard*. Éditions du Seuil, Paris, 2004.
- SOUSSLOFF, Catherine. *Foucault on painting*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- SOUSSLOFF, Catherine. “Foucault on painting”. *History of the Human Sciences*, v. 24, n. 4, 113-123, 2011, disponível em [<http://www.ian-latham.com/foucault.pdf>]. = 2019, 01 08]
- 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”. Em FOUCAULT, M. *La peinture de Manet. Suivie de Michel Foucault un regard*. Dir. Saison Maryvonne. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- TRIKI, Rachida. “Foucault en Tunisie”. Em FOUCAULT, M. *La peinture de Manet: suivie de Michel Foucault, un regard*. Dir. Saison Maryvonne. Édition du Seil, Paris: 2004.