Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 16, jan-jun/2015

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Foucault, Velázquez, Manet

Tereza Calomeni

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Niterói, Brasil

RESUMO

Foucault, Velázquez, Manet

O artigo descreve a análise foucaultiana das telas *Las meninas*, de Velázquez, e *Un bar aux Folies-Bergère*, de Manet, para apresentar o tratamento dado pelos pintores ao lugar do espectador.

Palavras-chave: Foucault – Velázquez – Manet – espectador

ABSTRACT

Foucault, Velázquez, Manet

This article describes Foucault's analysis of pictures *Las meninas* (Velázquez), and *Un bar aux Folies-Bergère* (Manet), to present the handling by painters to place the viewer.

Keywords: Foucault – Velázquez – Manet – viewer

CALOMENI, T. "Foucault, Velázquez, Manet". In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IX, n. 16 (jan-abr/2015), pp. 73-102.

DOI: 10.22409/1981-4062/v16i/197

Aprovado: 09.07.2015. Publicado: 30.07.2015.

© 2015 Tereza Calomeni. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 09.07.2015. Published: 30.07.2015.

© 2015 Tereza Calomeni. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia do nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo.

Se estas disposições [da *epistémê* moderna] viessem a desaparecer tal como apareceram, se, por algum acontecimento de que podemos quando muito pressentir a possibilidade, mas de que no momento não conhecemos ainda nem a forma nem a promessa, se desvanecessem, como aconteceu, na curva do século XVIII, com o solo do pensamento clássico – então se pode apostar que o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia.

Michel Foucault

As famosas palavras de Michel Foucault trazem à lembrança o impacto causado pela publicação de *As palavras e as coisas*, em abril de 1966. Presente ao último capítulo do livro, o anúncio da *morte do homem* – que não só nos remete à expressão nietzschiana *morte de Deus*, mas que com ela se enlaça, estreita e intimamente – é o “resultado” a que chega Foucault depois de uma inusitada investigação das condições de emergência das *ciências humanas* no limiar do século XIX.

No entanto, não fosse a desconcertante suposição final, o início do livro já teria sido surpreendente. O “Prefácio”, como se sabe, é constituído a partir de uma longa referência a Borges (1899-1986), o irreverente escritor argentino que, em um de seus contos¹, “cita ‘uma certa enciclopédia chinesa’”², apta, segundo Foucault, a abalar, como numa provocação, o alicerce de nossos parâmetros de percepção, ordenação e organização das coisas, a suposta sensatez de nossos critérios de definição e demarcação do *mesmo* e do *outro*, das semelhanças e diferenças: “Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento [...]”³. Logo em seguida, o Capítulo I é inteiramente dedicado à análise, minuciosa e detalhada, de *Las meninas*⁴, de Velázquez (1599-1660) – pintor espanhol, nomeado, em 1623, pintor do rei Filipe IV da Espanha –, análise que, anteriormente publicada em *Le Mercure de France*⁵, é acrescentada, de “última hora”, à primeira edição de *As palavras e as coisas*. Prova disto é que, em 1965, Foucault está no Brasil e, como uma espécie de “consulta”, passa às mãos de Gerard Lebrun, estudioso de Kant e de Hegel, da fenomenologia e de Merleau-Ponty, “um volumoso manuscrito” em que não está incluído o texto sobre o quadro de Velázquez.⁶

O recurso à arte, particularmente à literatura e à pintura, bem de acordo com a “natureza” da arqueologia, já se expusera em *História da loucura*, publicado em 1961. História da *loucura* e não história da psiquiatria – na perspectiva de *As palavras e as coisas*, “história do Outro”⁷ –, nela Foucault já mencionara Cervantes (1547-1616) e seu extraordinário romance *Dom Quixote de la Mancha*, *Macbeth*, de Shakespeare (1564-1616), Hölderlin (1770-1843) e Artaud (1896-1948) e também diversos pintores, como Stephan Lochner (1410-1451), Thierry Bouts (1415-1475), Bosh (1450-1516), Grünewald (1470-1528), Dürer (1471-1528), Brueghel (1525/30-1569), Goya (1746-1828) e Van Gogh (1853-1890). Em 1966, a presença de Velázquez e de Borges – que, ironicamente,

Foucault, Velázquez, Manet · Tereza Calomeni

aponta para o limite do nosso pensamento e da nossa linguagem – demonstra, uma vez mais, que, ao “praticar” filosofia, Foucault não se constrange com as fronteiras comumente erguidas entre o discurso filosófico e outros discursos, atitude que se confirma ao longo de toda a sua trajetória intelectual. Como uma espécie de exigência de seu modo de compreender a filosofia – e também de testemunho da distância entre arqueologia e epistemologia –, Foucault desautoriza a suposta legitimidade da habitual disjunção estabelecida entre filosófico e não-filosófico ou entre científico e não-científico para se reportar ao saber, algo que, em sua opinião, bem mais amplo, abrange filosofia, ciência e outros tantos discursos, como ficará mais claro nas linhas do livro publicado anos depois, em 1969, *A arqueologia do saber*.

Ainda que não seja propriamente novo o expediente de abertura de *As palavras e as coisas*, de todo modo, num trabalho que se proclama distinto das reflexões epistemológicas e das tradicionais histórias das ideias e se propõe a elaborar *uma arqueologia das ciências humanas* – este é o subtítulo –, o que se deve esperar desta, à primeira vista, estranha conjunção entre filosofia, literatura e pintura? O que pode significar a alusão a um escritor do século XX e a um pintor do século XVII num livro destinado a pesquisar o aparecimento, na modernidade, de determinados saberes sobre o homem? O que dizem Borges e, em especial, Velázquez pela voz de Foucault? Em outros termos, o que faz a arte no interior de um projeto arqueológico que deseja escavar o solo de diferentes *epistémês* para pensar o nascimento do *homem* na configuração epistemológica do século XIX?

O Capítulo I guarda silêncio sobre o papel da pintura de Velázquez na *arqueologia das ciências humanas*, silêncio só rompido bem mais adiante, no item II, “O lugar do rei”, do Capítulo IX, “O homem e seus duplos”. Ao mesmo tempo, as insinuações do capítulo dão espaço à intuição de que a pintura aí está não, propriamente, para que Foucault possa reivindicar, exaltar ou consagrar qualquer redução da imagem ao discurso – como se à imagem, submissa ou prisioneira, coubesse a simples tarefa de ilustrar o que é dito –, ou requerer que a imagem ultrapasse ou recubra uma espécie de deficiência da palavra; do mesmo modo, a imagem aí está não para que, através dela, Foucault possa procurar a intenção do pintor ou o que ele quer dizer em sua linguagem sem som. O privilégio concedido ao quadro de Velázquez não parece ter o estatuto de simples metáfora ou mera alegoria do que pensa o filósofo sobre o vínculo entre arte e filosofia ou entre pintura e saber, nem do que ele dirá ao longo dos capítulos seguintes sobre as *formações discursivas* dos séculos XVI (Renascença), XVII e XVIII (Idade Clássica) e XIX (Modernidade), capítulos em que o subtítulo do livro, aos poucos, vai sendo cumprido. A relação entre discurso e imagem ou entre linguagem e pintura, para Foucault, é muito mais densa e complexa:

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 irredutíveis 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.⁸

A despeito da complexidade destas questões, neste artigo não pretendo ressaltar – a não ser indiretamente – a singularidade da aproximação reclamada por Foucault entre filosofia e arte, especialmente literatura e pintura, nem trazer à luz as diversas possibilidades de leitura da relação entre pintura e arqueologia⁹ ou ainda examinar o lugar do *olhar* e da *imagem* no pensamento foucaultiano. Pressupondo que as reflexões sobre a pintura – não só de Velázquez, mas também de Manet (1832-1883), Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) e Magritte (1898-1967) – inserem-se, inclusive, no âmbito de sua preocupação com a *representação*, com a relação entre o que se diz e o que se vê, gostaria de chamar atenção para um dos pontos aos quais se dirige a aguda sensibilidade foucaultiana – o lugar do espectador. Para tanto, lanço mão da bela descrição da tela de Velázquez e das ponderações sobre um quadro de Manet – *Un bar aux Folies-Bergère* –, apresentadas numa conferência pronunciada em Túnis, cinco anos após a edição de *As palavras e as coisas*, em 1971, “A pintura de Manet”¹⁰, já abordada em outro artigo, aqui mesmo publicado em 2013, “Notas sobre o escândalo e o cinismo de Manet”.¹¹

**

Talvez haja, neste quadro de Velázquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. (Foucault)

Las meninas (1656). Óleo sobre tela, 318 x 276 cm. Museu do Prado, Madrid.

*Las meninas*¹² é um quadro que, para um olhar ingênuo, bem poderia admitir uma narrativa bastante simples: “olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla. Nada mais que um face-a-face, olhos que se surpreendem, olhares retos que, em se cruzando, se superpõem”.¹³ Não é assim para historiadores e críticos de arte¹⁴, não é assim para Foucault: a tela de Velázquez comporta uma série de questões polêmicas, perfeitamente convergentes a um dos temas que, à época – e também posteriormente –, mais atraem e fascinam Foucault: a relação entre enunciável e visível, a irredutibilidade – mas, ao mesmo tempo, a complementariedade – entre linguagem e imagem. Ao contrário da aparente simplicidade, na tela Foucault vê o desenho de “uma rede complexa de incertezas, de trocas e de evasivas”¹⁵, o que lhe permite não apenas

reparar em alguns dos traços mais marcantes do solo epistemológico da Idade Clássica, fundado sobre a *representação*, como também pensar a instituição das condições de configuração da Modernidade, da *epistémê* moderna. A complexa tela de Velázquez é “a representação da representação clássica”, mas é também “a definição do espaço que ela abre”¹⁶: se na tela estão representados todos os elementos da *representação*, por outro lado, em suas ambivalências e ambiguidades, na oscilação entre visível e invisível, interior e exterior, real e representado, a descontinuidade entre a Idade Clássica e a Modernidade, o prenúncio, sutil, de uma travessia.

No quadro, tantas vezes admirado e comentado, vemos um pintor no exercício de sua tarefa, o reverso de uma tela, uma infanta cercada de damas de companhia, um “guarda-damas”, dois anões e um cão. De início, Foucault não nomeia as personagens, o que só se realiza em páginas seguintes, com o propósito, todavia, de se questionar o próprio vínculo entre palavra e imagem. Nas paredes, mais acima e à direita, vários outros quadros pendurados, quase todos tão sombrios e apagados que sequer se distinguem seus motivos; no fundo, uma porta aberta para um “retângulo claro”¹⁷ e a sólida figura de um homem parado, com o “joelho dobrado”¹⁸ e os pés postos em dois degraus de uma escada, a subir ou a descer, a entrar ou a sair, não se sabe; mais interessante, na parede do fundo, bem próximo à porta escancarada, um quadro se destaca dos outros pela luminosidade que dele irradia.

No momento em que olhamos a cena retratada, o tempo é suspenso, o pintor está imóvel; um pouco recuado da tela com que se ocupa e totalmente alheio ao que se passa em torno, segura os instrumentos básicos de seu ofício: um pincel na mão direita, uma palheta de tintas na esquerda. Como da tela “virada” alcançamos apenas sua “imensa armação”¹⁹, seu reverso e o cavalete que a sustenta – a frente da tela assentada sobre o cavalete protegido por “esteios na horizontal”²⁰, permanece invisível para nós –, não sabemos se, nesse instante de suspensão, o pintor dela se afasta para dar início à sua pintura, imprimindo-lhe um “primeiro traço”²¹, ou para finalizar sua obra, aperfeiçoando-a com um “último toque”.²² Sabemos apenas que é justamente este pequeno desvio para a esquerda da tela de costas o que nos deixa ver o pintor; sabemos apenas que sua visibilidade só poderia ser desfeita caso quisesse retomar a atividade, movendo-se para a direita, em direção à frente da tela – para nós invisível – que, assim, poderia ser, por ele, novamente apreciada.

Logo de pronto, distribuem-se as primeiras peças do jogo, pressentido por Foucault, entre visível e invisível: o pintor representado na tela é visível – seu “talhe” é escuro, mas seu rosto, iluminado – e a tela de costas – representação de algo que não sabemos o que é –, invisível aos nossos olhos; esquivando-se da tela invisível, ou visível para nós somente por seu reverso, o pintor torna-se visível para nós; para tornar-se visível para quem olha o quadro, não pode olhar de frente para a tela que pinta; para olhar de frente a tela que pinta, deve se manter invisível para nós. Sugerindo a incompatibilidade, peculiar à Idade Clássica, entre a visibilidade do representante e a do que é

representado e, de certo modo, antecipando o que virá nos capítulos seguintes, tudo parece indicar que o pintor não pode, ao mesmo tempo, ser visto no quadro em que aparece representado e ver a tela em que representa algo: “Ele reina no limiar dessas duas visibilidades incompatíveis”.²³

Em seu gesto suspenso, imobilizado, contido por uma intenção, para nós, desconhecida, o pintor olha, fixamente, para um lugar, para nós, invisível que, entretanto, podemos demarcar com extrema facilidade. A despeito de ser um lugar “duas vezes invisível”²⁴ — não é representado no quadro e não pode ser visto por nós no momento em que olhamos para a tela —, não podemos nós, os espectadores, deixar de perceber esta invisibilidade do ponto para o qual olha o pintor, ponto que talvez pudesse se tornar visível caso fosse possível arrastar o quadro, como a se prolongar a cena exposta, ou se houvesse a chance de a tela em reverso ser voltada em nossa direção.

Da relação entre visibilidade e invisibilidade, saltam primeiras as perguntas: Para onde, para o que ou para quem olha tão fixamente o pintor? O que pinta ou representa o pintor representado na tela? Assim como quase todas as personagens da cena, inclusive o homem parado no espaço da porta, o pintor olha para fora do quadro, o invisível para nós. E o que está no exterior? O que foge ao quadro e, ao mesmo tempo, a ele se integra, imponderavelmente, pelo olhar do pintor? No exterior, no *de-fora*, está, supostamente, o modelo, para nós, invisível, da tela de costas, por instantes abandonada pelo artista. O mais curioso – e mais significativo para o que aqui interessa – é que o pintor olha para o lugar que ocupamos nós, os espectadores. O lugar que acolhe o olhar do pintor é o lugar do modelo, mas também o nosso: “esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos”.²⁵ O *de-fora* – o espaço invisível do modelo, o lugar, em princípio, “vazio” – é invadido pelo espectador.

Dos olhos do pintor – o próprio Velázquez “no seu ateliê, ou num salão do Escorial”²⁶ – ao ponto para onde olha “está traçada uma linha imperiosa que nós, os que olhamos, não poderíamos evitar”.²⁷ Esta “tênue linha de visibilidade”²⁸ que atravessa o quadro, este “pontilhado” que nos alcança, que caminha dos olhos do pintor até o exterior, até o lugar de onde nossos olhos veem o artista que nos olha, é exatamente, para o filósofo, o que nos une à representação do quadro. Captado pelo olhar do pintor, o espectador é forçado “a entrar no quadro”; neste movimento, está fixado seu lugar:

No momento em que colocam o espectador no campo de seu olhar, os olhos do pintor captam-no, constroem-no a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, apropriam-se de sua luminosa e visível espécie e a projetam sobre a superfície inacessível da tela virada.²⁹

A invisibilidade do lugar do modelo e do espectador é visível para o pintor no preciso momento em que, interrompendo seu trabalho, olha para quem olha o quadro. Para ser “visto” pelo pintor, o espectador deve estar posicionado à frente do quadro, no lugar de quem olha. Só assim pode ser sujeito do seu olhar e objeto do olhar do pintor. Ora, se é assim, “Somos vistos ou vemos?”³⁰, indaga Foucault. Para ver o modelo e o espectador, o pintor não pode olhar para a tela que pinta, embora a imobilidade de seu olhar não tenha sido desde sempre e não venha a ser para sempre imobilidade: se olha fixamente para o lugar do modelo e do espectador, seu olhar atento também “remete a uma outra direção”³¹, a da própria tela de costas que, afinal, “impede que seja alguma vez determinável ou definitivamente estabelecida a relação de olhares”³²; o pintor já olhara e, para reanimar sua pintura, necessariamente voltará a olhar para a tela “virada”:

o olhar soberano do pintor comanda um triângulo virtual, que define em seu percurso esse quadro de um quadro: no vértice – único ponto visível – os olhos do artista; na base, de um lado, o lugar invisível do modelo, do outro, a figura provavelmente esboçada na tela virada.³³

À primeira vista, tudo parece um tanto simples ainda, “pura reciprocidade”³⁴: observamos um quadro em que um pintor nos observa; olhamos e somos olhados. A questão, para Foucault, é que esse lugar – o *de-fora*, o invisível revelado pela “linha de visibilidade” originária dos olhos do pintor – não é simples: pertence ao modelo e ao espectador e, mais do que isto, é também o lugar do próprio pintor, do pintor “real”, no momento em que pinta *Las meninas*, “quadro de um quadro”.³⁵ Num mesmo lugar, três “figuras” se sobrepõem: o modelo, o espectador e o pintor “real”.

Por que, então, nos olha o pintor? O pintor nos olha tão-somente porque estamos fixados no lugar do modelo de sua tela misteriosa. Mas aí, neste lugar invisível, “estamos em excesso”³⁶ e, assim, somos “expulsos” pelo olhar do pintor que nos “substitui” pelo próprio modelo que lá já estava bem “antes de nós”. No entanto, o olhar do pintor para o *de-fora*, para o “vazio” à frente da tela, aceita modelos e espectadores diversos, “tantos modelos quantos espectadores lhe apareçam”³⁷, pensa Foucault; “nesse lugar preciso mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. Nenhum olhar é estável [...], o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito”.³⁸

Tanto quanto o jogo de olhares e a relação visível-invisível, a iluminação é muito importante à descrição da tela de Velázquez, assim como o é para a análise da profunda ruptura com a tradição favorecida pela arte de Manet. A cena retratada é mergulhada numa luz “generosa” advinda da lateral direita, notada, sobretudo, pela presença de um “vão” que, por sua vez, declara a existência de uma janela. Espalhando-se, a luz da janela lateral, uma luz “inteira e mista”³⁹,

banha ao mesmo tempo, com a mesma generosidade, dois espaços vizinhos, entrecruzados, mas irreduzíveis: a superfície da tela, com o volume que ela representa [...] e, à frente dessa superfície, o volume real que o espectador ocupa (ou então o lugar irreal do modelo).⁴⁰

Para Foucault, a iluminação, condição de possibilidade da representação de *Las meninas*, conduz o espectador ao pintor – e, com isto, contribui para que a invisibilidade do espectador torne-se visibilidade para o pintor – e o modelo à tela; é por ela que o pintor é visível para nós e é ela que “torna visível toda a representação”⁴¹; é essa luz “dourada” que nos permite ver o pintor e ver que ele nos olha; é ela que concede a ele que nos veja e ao modelo; é a luz, enfim, o que garante a visibilidade da cena retratada no quadro e, neste caso, a própria representação. “Olhamo-nos olhados pelo pintor e tornados visíveis aos seus olhos pela mesma luz que no-lo faz ver”.⁴²

Dentre os quadros apagados e sombrios pendurados na parede, o mais claro e nítido, aquele que, posto no segundo plano da tela, é circunscrito por uma moldura “mais larga, mais sombria que a das outras”⁴³ e se destaca por uma luminosidade – não de fora, mas de seu espaço interior, como dá a entender a “fina linha branca” que “duplica interiormente”⁴⁴ a moldura –, não é propriamente um quadro, uma tela, mas um

espelho.⁴⁵ Este “quadro” inesperado reflete um pequeno pedaço de “cortina de púrpura” e “duas silhuetas”⁴⁶ “pálidas, minúsculas”.⁴⁷ Comparado aos quadros imersos na penumbra, representações de algo que, distante, não discernimos, o espelho não nos dá a experiência do “duplo”, mas é o único que, mesmo à distância, e também um tanto sombrio, “funciona com toda a honestidade” e – ao contrário do espelho de Manet, como veremos – “dá a ver o que deve mostrar”.⁴⁸

Se o espelho é o único “quadro” quase inteiramente visível, nenhuma personagem da cena reserva-lhe o olhar: o pintor lhe dá as costas, já que, olhos fixos no *de-fora*, olha para o modelo – e para o espectador – e, assim, não pode vê-lo; do mesmo modo, quase todas as outras personagens olham em direção ao que está à frente do quadro e mesmo as figuras que estão de perfil não se voltam para o “espetáculo” do espelho “desolado”⁴⁹ e, ao mesmo tempo, tão indiferente como aqueles que não o veem. O espelho remete a algo a ser visto, mas, negligenciado pelas personagens da cena, não é visto por ninguém. Ao que parece, só nós, espectadores, podemos olhar para o espelho abandonado, só nós podemos nos “apossar” de sua visibilidade e usufruir do espetáculo por ele encenado.

Apesar de estar localizado quase no centro do quadro e de poder funcionar como “o duplo perfeito”⁵⁰, pronto a reduplicar toda a cena retratada, o espelho de *Las meninas*, diferentemente da pintura tradicional holandesa, não repete o *já-visto*, “nada diz do que já foi dito”⁵¹, não reflete a cena do quadro por nós observada. “Em sua clara profundidade, não é o visível que ele fita”.⁵² O espelho, “pequeno retângulo brilhante”⁵³, curiosa e estranhamente, não faz ver o que vemos; ao contrário, indiferente, deixando à margem tudo o que se vê da cena, “atravessa todo o campo da representação”⁵⁴ e “restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar”⁵⁵, o invisível, o exterior, aquilo para o que quase todos olham, respeitosa e fixamente, aquilo que, provavelmente, é pintado na tela: “essa invisibilidade que ele supera não é a do oculto: não contorna o obstáculo, não desvia a perspectiva, endereça-se ao que é invisível ao mesmo tempo pela estrutura do quadro e por sua existência como pintura”.⁵⁶ Pela artimanha do espelho podemos deduzir que o pintor olha para o modelo, posto no lado de fora da sala representada. Abstraído do que se passa na sala, o espelho recolhe o exterior, o lugar “necessariamente”⁵⁷ invisível do modelo – que, como vimos, é também do espectador –, as duas personagens que ali se encontram: os soberanos, o rei Filipe IV e a rainha Mariana.

por um movimento violento, instantâneo e de pura surpresa, [o espelho] vai buscar, à frente do quadro, aquilo que é olhado mas não visível, a fim de, no extremo da profundidade fictícia, torná-lo visível mas indiferente a todos os olhares.⁵⁸

Persiste o jogo entre visível e invisível, acrescido do outro, agora mais claro, entre interior e exterior, definido tanto pelo espelho quanto pela janela e pela porta do fundo: do interior da tela, o espelho – que reflete o exterior, o que poderia ser visto caso se

pudesse alongar a linha inferior horizontal da tela para frente até o modelo, ou se pudesse ver a “face dianteira”⁵⁹ da tela de costas – conduz àquilo para o qual quase todos olham; faz “aparecer” o que olha o pintor representado no quadro, mas, nele, aparecem também aqueles que, “inacessíveis” porque exteriores, veem a cena retratada e que, talvez, na condição de modelos, olhem para o pintor no instante preciso em que são pintados. Assim, ao invés de refletir o que se passa na cena, o espelho, negligente, reflete aquilo que, do interior, veem o pintor e as personagens. Mas os modelos, que estão no exterior, também são vistos pelo espectador – e quem sabe, por eles próprios –, através do espelho; os modelos podem ser também uma espécie de espectadores do ato suspenso da pintura. Como a janela, também o espelho é um “lugar-comum” ao quadro e ao exterior, mas a ela se opõe, ao mesmo tempo em que a “reforça”. Continuando o jogo entre interior e exterior, a janela, ao contrário da tela de costas, “instaura um espaço tão manifesto quanto o outro é oculto, tão comum ao pintor, às personagens, aos modelos, aos espectadores quanto o outro é solitário”.⁶⁰

Na porta do fundo – desenhada como um “retângulo claro” cuja luminosidade “fosca” não banha a cena, mas o exterior –, paralela ao espelho, aberta, não para a cena, mas para fora dela, talvez para um dos inúmeros corredores do palácio, a “irrupção” de um homem “de perfil”.⁶¹ Como os soberanos, não faz parte do primeiro plano da tela; como o espelho, é absolutamente ignorado pelo pintor e pelas personagens. Percorrera os aposentos do palácio até se deparar com a sala em que se figura a cena? Curioso, viera apenas espiar, sorrateiramente? Estivera no cenário representado ou mesmo no lugar invisível – do modelo e do espectador – para o qual olha o pintor? Teria cumprido, minutos antes, sua função de *cuidador dos aposentos* da rainha? Não se sabe; pouco importa. “Como as imagens que se distinguem no fundo do espelho, é possível que ele seja um emissário desse espaço evidente e escondido”⁶², mas há uma distinção digna de nota: a figura inesperada – de “sólida estatura”⁶³, diferente da frágil silhueta dos monarcas refletida no espelho – não é um pálido reflexo, mas “está ali de carne e osso”.⁶⁴ Ao contrário do espelho, tradução do jogo entre exterior e interior, o homem “entra e sai ao mesmo tempo, num balancear imóvel”⁶⁵, como a provocar um novo jogo entre o real e o representado. Está no quadro que vemos e, ao mesmo tempo, parece fora da representação por ele proposta. O “visitante ambíguo”⁶⁶, como um espectador privilegiado de toda cena retratada e, portanto, do gesto suspenso do pintor, assiste a tudo de fora: está no “limiar da área representada”⁶⁷, diz Foucault. É real, olha “realmente” para a cena retratada, mas por outro lado, é nela representado. Representação do espectador exterior à tela?

Percorrida a “voluta”⁶⁸, percebida a “concha em hélice” que “oferece todo o ciclo da representação”, Foucault nos convida a pensar a arrumação do quadro. Aos seus olhos, a disposição das oito personagens na cena pode delinear duas figuras, “segundo a atenção que se dê ao quadro ou o centro de referência que se escolha”⁶⁹: um “grande X” e uma “vasta curva”.⁷⁰ No X, acima, à esquerda, o olhar do pintor; à direita, o olhar do cortesão; abaixo, à esquerda, o pé do cavalete; à direita, o anão com um pé sobre o dorso do cão distraído. No encontro das linhas do X, o olhar da princesa. Por outro lado, do pintor ao cortesão, uma curva “desenha uma concha que, ao mesmo tempo, encerra e libera, no meio do quadro, a localização do espelho”⁷¹; em seu interior, o rosto da infanta e os olhos da aia ao seu lado ajoelhada, como um “ofertante em prece”.⁷² Para Foucault, “dois centros” organizam o quadro: a menina e o espelho. Considerando a profundidade, a menina está à frente do espelho; atentando para a altura, o reflexo do espelho está acima de seu rosto. Próximos, de cada um sai uma linha. Tais linhas, “sagittais” e “convergentes”, traçando um “ângulo muito agudo”⁷³, encontram-se à frente, fora do quadro, num ponto “duvidoso” e “inacessível”, mas “inevitável e perfeitamente definido”⁷⁴: o lugar do modelo, do espectador e do pintor “real”. Neste ponto, está o espetáculo refletido nos olhos da princesa, do pintor, das personagens que olham para frente e, inclusive, no clarão do espelho. Refletidos pelos olhares e pelo espelho, os rostos contemplados são também aqueles que contemplam. Mais uma vez, a reciprocidade evidente: “o quadro como um todo olha a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena”.⁷⁵

Pelo tênue reflexo no espelho e em face da atitude respeitosa das personagens, sabemos que este é o lugar dos soberanos, embora também seja o nosso e o do pintor “real”. Na invisibilidade e irrealidade do exterior, são eles, os reis, que “ordenam [...] toda a representação”⁷⁶; “são a mais comprometida de todas as imagens, [...], a forma mais distante de toda a realidade”⁷⁷, mas a eles se subordinam o olhar da infanta e a imagem do espelho. Tudo se põe diante deles, é para eles que quase todos se voltam, é para seus olhos que a infanta se exhibe com seu “vestido de festa”.⁷⁸ “Prescrito por todas as linhas [...] da composição” do quadro⁷⁹, é um lugar exterior, mas é o que sustenta a ordenação do quadro. A invisibilidade “essencial” dos soberanos é, pois, o que ordena toda a representação. É um lugar soberano, pois que preenchido por soberanos, mas, principalmente, por sua “tríplice função”⁸⁰: neste ponto exterior, recobrem-se “o olhar do modelo no momento em que é pintado, o do espectador que contempla a cena e o do pintor no momento em que compõe seu quadro [...]”.⁸¹

Este lugar soberano é ideal e real, ao mesmo tempo: ideal em relação ao que se representa ou à tela que vemos, mas real porque é ele precisamente o que dá a possibilidade da representação. Irreal, possibilidade da representação, não pode ser visível, ainda que sua realidade seja “projetada” na tela e apareça nas “três figuras” ou três “funções”: o pintor, o visitante e o reflexo dos “pacientes” modelos.

Este é o indício de que fala Foucault: a condição da representação não pode aparecer – assim como o *homem* não aparece no solo epistemológico da Idade Clássica –, mas é sutilmente sugerida. Em *Las meninas*, a representação da representação clássica, mas, ao mesmo tempo, o prenúncio do saber moderno no reflexo do espelho: no tímido reflexo do espelho, a condição da representação da tela; assim como os soberanos, o *homem*, condição da representação, não pode aparecer na Idade Clássica. Na representação que se tenta representar a si própria, um “vazio essencial” é “imperiosamente indicado: o

desaparecimento necessário daquilo que a funda [...]”.⁸²O lugar do rei é exterior, mas sua inserção no interior do quadro é um sinal da subversão da *epistémê* clássica operada pelo quadro de Velázquez: o que possibilita a representação está fora, mas, ao mesmo tempo dentro dela, ainda que na indiscutível fragilidade de um reflexo.

Uma última palavra: se este lugar exterior onde se encontram os reis é também do próprio pintor e do espectador, o reflexo do espelho, cumprindo a função de puxar para dentro o que lhe é “estranho”, bem poderia – ou deveria – ser o reflexo do rosto de Velázquez e do “rosto anônimo”⁸³, isto é, daquele que “o organizou” e daquele para quem ele “se desdobra”.⁸⁴ Mas não: “presentes no quadro, à direita e à esquerda, o artista e o visitante não podem se alojar no espelho: do mesmo modo o rei aparece no fundo do espelho, na medida mesma em que não faz parte do quadro.”⁸⁵

Na pintura, há a materialidade que me fascina. (Foucault)

No artigo de 2013, comentei, brevemente, a conferência “A pintura de Manet”, para apresentar algumas considerações sobre a famosa *Olympia* e aproximar o pintor das palavras do filósofo sobre a relação entre arte moderna e cinismo, expostas em seu último curso do Collège de France, “A coragem da verdade”, de 1984. Na conferência, Foucault analisa treze conhecidas telas de Manet, reunindo-as em três grupos a partir dos quais pondera sobre o tratamento dado ao espaço (*La musique aux Tuileries*, *Le bal masqué à l'Opéra*, *L'exécution de Maximilien*, *Le port de Bordeaux*, *Argenteuil*, *Dans la serre*, *La serveuse de bocks*, *Le chemin de fer*), à iluminação (*Le fifre*, *Le déjeuner sur l'herbe*, *Olympia*, *Le balcon*) e ao lugar do espectador (*Un bar aux Folies-Bergère*). Se antes ressaltai o que diz Foucault sobre a iluminação, no artigo atual retorno ao texto da conferência, desta vez recorrendo ao “último dos grandes quadros de Manet”⁸⁶, *Un bar aux Folies-Bergère*. Meu propósito agora é sublinhar algumas das diferenças entre a tela de Velázquez e a de Manet, através de uma breve referência ao artifício do espelho e, sobretudo, ao lugar do espectador da pintura. Dos três elementos a partir dos quais Foucault pensa a arte de Manet, o lugar do espectador, estrategicamente colocado no final da conferência, é o “menos desenvolvido”, o que não significa que é o menos importante ou expressivo. Ao contrário, colocado no mesmo nível dos outros dois, é mesmo fundamental para a avaliação da ruptura produzida por Manet em relação à pintura tradicional.

No artigo de 2013, observei que, para Foucault, Manet não inventa a “pintura não-representativa”, mas a “pintura-objeto”, o “quadro-objeto”. Modificando técnicas, Manet

recusa o “jogo de esquiva” da pintura anterior, garantido pela iluminação – posta no interior do quadro –, pelo espaço – com a criação de “grandes linhas oblíquas” ou “espirais” capazes de ocultar linhas e ângulos retos – e, finalmente, pela fixação do lugar do espectador, tal como se vê em *Las meninas*.

Para Foucault, Manet traz à cena a “materialidade da tela”, precisamente pela nova forma de lidar com estes três elementos, indispensáveis ao *ilusionismo*. Em contraposição à pintura tradicional, traz à luz o que antes deveria ser mascarado em benefício da conformação da necessária ilusão da tridimensionalidade: a incontornável relação entre quadro e superfície. Ao rejeitar a tentativa, própria da pintura a partir do Renascimento, de disfarçar a irremediável ligação entre quadro e superfície para assegurar a crença na tridimensionalidade, Manet suspende a ilusão. Trazendo à cena a “materialidade da tela”, Manet desfaz a ilusão da tridimensionalidade, tão cara à pintura anterior, tão importante à realização da *mimesis*. Ao representar, Manet problematiza a representação: no movimento de trazer à luz a “materialidade da tela” e, então, sua bidimensionalidade, descortina as condições da própria representação. Nele, a pintura deve ser vista pelo que é: uma realidade bidimensional e material.⁸⁷ Assim, na opinião de Foucault, mais do que abrir as portas ao impressionismo, o pintor moderno delineia uma “ruptura em profundidade” com a tradição clássica e torna possível a arte contemporânea, inclusive o abstrato de Mondrian e de Kandinsky.

Un bar aux Folies-Bergère (1881-1882). Óleo sobre tela, 96 x 130 cm.

A primeira ponderação de Foucault concerne à reconhecida “estranheza” do quadro, embora ele próprio admita que, num primeiro olhar, nada há de muito estranho. Na tela, é representada uma cena habitual, bastante comum, presente, por exemplo, em *Portrait de la comtesse de Haussonville*, de Ingres: o retrato de uma personagem central e, atrás dela, um espelho a refletir sua imagem. A percepção da “estranheza” e da distinção do quadro de Manet vai se configurando melhor tão logo se nota a dimensão do espelho aí pintado. É, pois, o espelho o responsável pelo incômodo suscitado pela tela.

Diferente do espelho de *Las meninas*, posto à distância, em segundo plano, o de Manet está bem próximo do espectador e ocupa quase todo o fundo do quadro. Para Foucault, assim como em *L'exécution de Maximilien* (1867) e *Le bal masqué à l'Opéra* (1873-1974), o espelho de borda dourada, como um muro ou uma parede, é aí utilizado como uma espécie de tática para a “dupla negação da profundidade”⁸⁸: o que está atrás da personagem à frente do espelho não é visto; vê-se apenas, refletido no espelho atrás da garçonne, o que, na verdade, está à sua frente. Este “é o primeiro ponto que é necessário demarcar a propósito do quadro”⁸⁹: “não há verdadeiramente profundidade”⁹⁰; a profundidade, tão imprescindível à ilusão das três dimensões, é aí dissolvida.

A diferença mais “importante”, apta a justificar a “estranheza” do quadro e o “mal-estar” de quem o vê está no modo como se representa, no grande espelho, o que está à frente de Suzon, iluminada, como Olympia, por uma “luz inteiramente frontal”⁹¹ que parece sair de duas luminárias exteriores, astuciosamente refletidas no espelho: a iluminação frontal é colocada no interior do quadro pela reprodução, no espelho, das luminárias; a luz vem de fora, mas é representada no quadro que olhamos. Se o espelho ocupa quase todo o fundo da tela, tudo o que está à sua frente deve ser encontrado em seu interior; qualquer espelho deve refletir a disposição e o número exato das coisas postas à sua frente. É o que nos informam as leis da ótica, mas não é o que se vislumbra na tela de Manet. Nela, vê-se, ao contrário, uma “distorção”: o espelho não reflete o que, necessariamente, deveria refletir. A imagem refletida de algumas garrafas arrumadas no balcão de mármore sobre o qual repousam as mãos da garçonne do café-concerto não aparece no espelho como deveria; estranhamente, é situada mais à direita de quem olha o quadro e a imagem da compoteira de vidro simplesmente não aparece.

Não é por acaso que, para Foucault, esse quadro de Manet é o “inverso exato” do quadro de Velázquez.⁹² Enquanto, em Velázquez, o espelho dissipa a perplexidade inicial – o que pinta o pintor representado no quadro? –, em Manet, ele “mostra o que não deveria refletir”; se a tela de Velázquez, momentaneamente, nos confunde e nos deixa numa situação delicada, como espectadores, o enigma é – ao menos aparentemente – logo superado pela presença do espelho que nos informa para onde olham o pintor e as personagens e nos mostra o que atrai o olhar de quase todos os que são presentes à cena: a soberania dos reis que estão no *de-fora*. Não é o que ocorre no espelho de Manet. Se, em Velázquez, a invisibilidade do *de-fora* se resolve com o artifício do espelho, em Manet, o espelho nada soluciona, pois que reflete o que não poderia refletir.

Como a mostrar que a representação “objetiva” ou a duplicação transparente do mundo já não tem mais espaço, em Manet – aqui e em outras telas –, o invisível permanece na exterioridade, irresolúvel: os olhares contrapostos das personagens são lançados a lugares que não podemos alcançar.

Mas há uma “grande distorção” ainda mais curiosa e intrigante: a imagem refletida da moça no balcão, assim como a das garrafas, também não se encontra onde deveria, também não atende às leis da ótica. Assim como os demais, o reflexo da mulher está deslocado para a direita.

Ora, para que isto seja possível, para que o reflexo da mulher possa aparecer desviado, o pintor e o espectador também devem ser deslocados para a lateral. Mas, diz Foucault, o pintor pinta a mulher de frente e não de lado ou de perfil; para pintar a mulher de frente, o pintor deve estar de frente para ela. Diante disto, necessário admitir que “o pintor ocupa – e o espectador é convidado a ocupar depois dele – sucessivamente ou, sobretudo, simultaneamente, dois lugares incompatíveis [...]”.⁹³

Uma “solução” capaz de esclarecer a “distorção” da imagem de Suzon estaria na chance de o espelho ser “oblíquo”: seria possível alguém estar à frente da garçonne e ver a imagem refletida à direita. De fato, um espelho pode ser oblíquo, mas não nesse quadro de Manet: a borda do espelho é paralela ao balcão de mármore e à borda do quadro, o que, para Foucault, é prova suficiente de que não se pode considerar esta hipótese. Neste caso, se o espelho não é oblíquo, se não está na diagonal, mais uma vez, há que se reconhecer a existência de “dois lugares para o pintor”.⁹⁴

A “estranheza” e o “mal-estar” continuam: no espelho, é introduzido o reflexo de um homem de chapéu que, bem próximo do balcão e do rosto da moça, parece falar com ela. Como aparentemente conversa de frente com ela, parece ocupar um lugar que, em princípio, é um dos lugares do pintor. Mas, realmente, ele está à sua frente? Se fala de frente com a mulher, teria que estar à sua frente, mas o reflexo é desviado. “Se houvesse alguém diante da mulher e com ela conversando, e conversando de tão perto [...], haveria necessariamente sobre o rosto da mulher, sobre seu pescoço branco, sobre o mármore igualmente algo como uma sombra”⁹⁵, argumenta Foucault. Mas não: a iluminação alcança a mulher e a pedra mármore sem recuo ou desvio por qualquer obstáculo. Se há reflexo no espelho, deveria haver alguém; como há iluminação sobre a mulher, não pode haver ninguém; se alguém estivesse diante da mulher, teria que haver sombra; como não há, é preciso que não haja ninguém diante dela. À incompatibilidade entre centro/direita, Foucault acrescenta a incompatibilidade presente/ausente.

Há, pois, um lugar, ao mesmo tempo, “vazio e ocupado”. Seria o lugar do pintor? Manet poderia ter assinalado, ao mesmo tempo, a presença e a ausência do pintor? Não, “de modo algum”, diz Foucault. Se o lugar, “vazio e ocupado”, fosse o lugar do pintor refletido como a personagem de chapéu que, aparentemente, fala com a mulher, teríamos outra

visão do quadro: veríamos de cima a mulher, e não “à mesma altura” como vemos, e veríamos o bar “em outra perspectiva”. Pelo jogo de olhares, podemos notar que o homem de chapéu é mais alto do que a moça; se é assim, ela deveria olhar um pouco para cima, se estivesse conversando com ele; mas ela olha um pouco para baixo. O homem de chapéu não representa – nem pode representar o olhar do pintor. Há, então, “três sistemas de incompatibilidade: o pintor deve estar aqui e deve estar lá; aí deve haver alguém e não deve haver ninguém; há um olhar descendente e há um olhar ascendente”.⁹⁶

Esta “tripla incompatibilidade vai além: desfaz a possibilidade de se atribuir ao espectador um lugar “estável e definido”. Em *Las meninas*, o olhar do pintor impõe um lugar ao espectador porque a fixação do lugar ideal é uma forma de dissimular a “materialidade da tela”: na pintura clássica, o espectador não pode deixar de aderir à ilusão da imaterialidade da tela. Ao contrário da pintura clássica, que condiciona o espectador a um lugar “preciso, fixo, imóvel” de onde ele vê, adequadamente, o espetáculo, no quadro de Manet, não se pode saber onde está o pintor quando pinta da maneira como pinta nem onde devemos nos situar para ver o quadro do modo como vemos. Diante da tela, nós, os espectadores, estamos em movimento, podemos “nos deslocar”; com Manet, nós, espectadores móveis, podemos girar em torno do quadro-objeto.

Foucault não diz nada acerca da opinião de Manet sobre Velázquez, nem da influência do pintor espanhol sobre o artista francês. Se Velázquez é, para Manet, “o pintor dos pintores”, para o detalhamento da distinção e das aproximações entre os dois artistas, este bem poderia ser o tema central de um próximo texto.

Las meninas. Pablo Picasso, 1957

Las meninas. Salvador Dalí, 1960

O casal Arnolfini. Jan van Eyck, 1434

Foucault, Velázquez, Manet · Tereza Calomeni

Portrait de la comtesse de Haussenville. Ingres, 1842-1845

La serveuse de Bocks. Manet, 1878-1879

* Tereza Calomeni é professora associada do Departamento de Filosofia da UFF.

¹ “O idioma analítico de John Wilkins”, conto incluído em *Outras inquisições*, de 1952. BORGES, J. L. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 121-126.

² FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas; uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1985, p. 5.

³ Ibidem.

⁴ A análise do quadro de Velázquez anuncia o que é abordado no Capítulo III, “Representar”, e se esclarece, sobretudo, no Capítulo IX, “O homem e seus duplos”.

⁵ *Le Mercure de France*, n. 1.221-1.222 (julho-agosto, 1965), pp. 368-384.

⁶ ERIBON, D. *Michel Foucault; uma biografia*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 159.

⁷ FOUCAULT, M. Op. cit., pp. 13-14: “Enquanto, na história da loucura se interrogava a maneira como uma cultura pode colocar sob uma forma maciça e geral a diferença que a limita, trata-se aqui de observar a maneira como ela experimenta a proximidade das coisas, como ela estabelece o quadro de seus parentescos e a ordem segundo a qual é preciso percorrê-los. [...] A história da loucura seria a história do Outro – daquilo que, para uma cultura é ao mesmo tempo interior e estranho, a ser portanto excluído (para conjurar-lhe o perigo interior), encerrando-o porém (para reduzir-lhe a alteridade); a história da ordem das coisas seria a história do Mesmo – daquilo que, para uma cultura, é ao mesmo tempo disperso e aparentado, a ser portanto distinguido por marcas e recolhido em identidades”.

⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁹ Em *A arqueologia do saber*, Foucault chega a indicar, no item “Outras arqueologias”, do Capítulo VI, “Ciência e saber”, o que seria, do seu ponto de vista, uma arqueologia da pintura. Cf. FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1972, pp. 233-237.

¹⁰ A conferência pronunciada em Túnis, em 20 de Maio de 1971, é apresentada em 1967, em Milão, e em 1970, em Florença e em Tóquio.

¹¹ CALOMENI, T. “Notas sobre o escândalo e o cinismo de Manet”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, n. 13 (jan-jun/2013).

¹² O quadro só recebe este nome em 1834.

¹³ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Op. cit., p. 21.

¹⁴ *Las Meninas* é um dos quadros mais comentados na história da pintura. Além de diversas interpretações escritas, encontramos releituras, em imagens, de alguns pintores, como Picasso, por exemplo, que, a partir de 1957, chega a pintar 58 variações da famosa tela do pintor espanhol.

¹⁵ *Ibidem*, p. 20.

¹⁶ *Ibidem*, p. 31.

¹⁷ *Ibidem*, p. 26.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 19.

²⁰ *Ibidem*, p. 20.

²¹ *Ibidem*, p. 19.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 20.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 25.

²⁷ *Ibidem*, p. 20.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 21.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem, p. 20.

³⁵ Ibidem, p. 21.

³⁶ Ibidem, p. 20.

³⁷ Ibidem, p. 21.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, p. 22.

⁴⁰ Ibidem, p. 21.

⁴¹ Ibidem, p. 22.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Aqui, pode-se lembrar de *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck (1390-1441), embora o espelho aí colocado pelo artista seja diferente do espelho de Velázquez.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, p. 27.

⁴⁸ Ibidem, p. 23.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem, p. 24.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem, p. 23.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem, p. 26.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem, p. 26.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem, p. 27.

⁶⁴ Ibidem, p. 26.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem, p. 28.

⁶⁸ Ibidem, p. 27.

⁶⁹ Ibidem, p. 28.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem, p. 29.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem, p. 30.

⁷⁹ Ibidem, p. 29.

⁸⁰ Ibidem, p. 30.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem, p. 31.

⁸³ Ibidem, p. 30.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem, pp. 30-31.

⁸⁶ FOUCAULT, M. *La peinture de Manet; Suivi de Michel Foucault, um regard*. Paris: Seuil, 2004, p. 44. (Tradução minha, assim como as seguintes).

⁸⁷ A respeito da “novidade” de Manet, ver também Michael Fried, *Le modernisme de Manet* e Bataille, *Manet*.

⁸⁸ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Op. cit., p. 44.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Informação de Daniel Defert, incluída, como nota, em *La peinture de Manet*.

⁹³ Ibidem, p. 45.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ibidem, p. 46.

⁹⁶ Ibidem, p. xxx.