

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 13, jan-jun/2013

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

Viso.

Notas sobre o escândalo e o cinismo de Manet

Tereza Calomeni

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Niterói, Brasil

RESUMO

Notas sobre o escândalo e o cinismo de Manet

Em 1971, Foucault profere, em Túnis, uma conferência sobre a pintura de Manet. Em 1984, em *A coragem da verdade*, último curso oferecido no Collège de France, analisando o cinismo como expressão da parresia, novamente se refere ao pintor ao relacionar arte moderna e cinismo. A partir dos dois textos, o artigo reflete sobre o escândalo de Olympia, uma das treze telas examinadas na conferência, e a relação, estabelecida no curso, entre arte moderna e cinismo.

Palavras-chave: Foucault – Manet – arte – cinismo

ABSTRACT

Notes on the Scandal and Cynicism of Manet

In 1971, Foucault gives, in Tunis, a conference on the painting of Manet. In 1984, in *The Courage of the Truth*, the last course offered at the Collège de France, analyzing the cynicism as expression of parresia, again refers to the painter to relate modern art and cynicism. From the two texts, the article reflects on the scandal of Olympia, one the thirteen screens examined at conference, and the relationship, established in the course, between art and cynicism, in particular between Manet and cynicism.

Keywords: Foucault – Manet – art – cynicism

CALOMENI, T. “Notas sobre o escândalo e o cinismo de Manet”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VII, n. 13 (jan-jun/2013), pp. 131-147.

Aprovado: 03.10.2013. Publicado: 29.10.2013.

© 2013 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: 03.10.2013. Published: 29.10.2013.

© 2013 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/>

[...] há truques que me fascinam, intrigam completamente, como em Manet.
 Nele tudo me impacta. [...] Manet foi indiferente aos cânones estéticos que
 estão tão enraizados em nossa sensibilidade que, mesmo atualmente, não se
 compreende por que ele fez isso e como o fez
 (Foucault)

Em 1989, Didier Eribon¹ torna públicos alguns sinais da expressiva reação de Foucault a uma carta escrita por René Magritte (1898-1967), em Maio de 1966, após a leitura do fascinante e polêmico *Les mots et le choses*, publicado no mês anterior. Além de breves comentários sobre *semelhança* e *similitude*, o *visível* e o *invisível* e, inclusive, sobre a bela e inusitada análise de *Las meninas* – a famosa tela de Velásquez (1599-1660), cuidadosa e minuciosamente observada no capítulo I –, o pintor remete ao filósofo alguns de seus desenhos. Entre eles, uma cópia de *Ceci n'est pas une pipe*, que, como se sabe, é objeto de uma rica e instigante reflexão de Foucault, publicada em 1968, em *Les cahiers du chemin*², e reeditada em 1973³, junto com duas cartas de Magritte.⁴ Tocado no coração – diz o biógrafo⁵ –, Foucault agradece por escrito e aproveita a chance da inesperada proximidade para solicitar uma espécie de informação sobre o quadro *Le balcon*, tela em que Magritte, em 1950, modifica *Le balcon* (1868-1869), de Manet (1832-1883), por sua vez, inspirada em *Las majas en el balcon* (1812), de Goya (1746-1828).

O pedido se justifica: em 1966, empenhado em investigar a configuração da *episteme* moderna – a *episteme* do século XIX –, Foucault decide preparar um detalhado estudo sobre a pintura de Manet⁶, o pintor que tanto o fascina e intriga, como confessa, alguns anos mais tarde, em uma entrevista.⁷ O livro, que receberia o título *Le noir et la couleur*⁸, não é escrito, mas a intenção de Foucault resulta em uma conferência, proferida em Túnis, em 1971⁹, e publicada em 2004, com o título *La peinture de Manet*.¹⁰

Na conferência, desculpando-se por não ser “especialista” na obra do pintor nem em pintura em geral, Foucault amplia, como de hábito, uma opinião corriqueira: a de que Manet deflagra as condições que “tornam possível” o impressionismo. Opondo-se, uma vez mais, à historiografia que apela às noções de continuidade e linearidade, não é propriamente o vínculo entre Manet e o impressionismo o que mais interessa; mais importa trazer à luz a “ruptura em profundidade” operada por Manet com a tradição clássica para, através da pintura, compreender a instituição da modernidade¹¹: embora dialogue, necessariamente, com o passado e possa ser considerado como quem “anuncia” o movimento impressionista, Manet problematiza a *representação* – tema central da observação do quadro de Velásquez – e, desta forma, promove uma “ruptura profunda”, apta a tornar possível a arte contemporânea, a arte do século XX. Para Foucault, Manet ultrapassa o simples “anúncio” do impressionismo: “Manet fez na pintura um certo número de coisas em relação às quais os ‘impressionistas’ estavam absolutamente em atraso”¹², diz ele, em 1975.

Em Manet, “anunciam” o impressionismo novas técnicas e novo uso das cores e da

iluminação, mas, em seus quadros, a novidade que, efetivamente, favorece a arte do século XX é “mais difícil de reconhecer” e de “situar”. Mais significativo é que Manet rejeita, na *representação* mesma, a tendência, presente à pintura desde o Renascimento, de fazer esquecer ou “mascarar” a imponderável e irredutível ligação entre quadro e superfície, entre quadro e espaço – ou um “fragmento de espaço –, “uma parede”, “um painel de madeira”, “uma tela”, “um pedaço de papel”. Aos olhos de Foucault, distanciando-se da tradição, Manet “não inventa a pintura não-representativa” – afinal, “tudo nele é representação” –, mas a pintura-objeto, o “quadro-objeto”. Se, a partir do século XV, ou desde o Renascimento, a pintura tenta conformar a ilusão das “três dimensões” – não só, mas inclusive pelo recurso à iluminação posta no interior do quadro e pela proposição de “grandes linhas oblíquas” ou “espirais” prontas a disfarçar linhas e ângulos retos –, Manet expõe o antes negado ou escondido: a materialidade da tela, seu caráter bidimensional. Mais ainda, Manet subverte a tentativa, também peculiar à pintura anterior, de ocultar a materialidade do quadro pela delimitação do “lugar ideal” do espectador. A ousada e radical ruptura com a “pintura tradicional”, o abandono de seu “jogo de esquiva” e a invenção do “quadro-objeto”, distinto do quadro “espetáculo”, acabam por criar espaço para o abstrato da pintura de Mondrian e de Kandinsky, pensa Foucault.¹³ Para o filósofo, ao inscrever a materialidade da tela naquilo que é representado, o pintor traz à tona uma importante interrogação sobre as condições da *representação*.¹⁴

Na conferência, são analisadas treze telas de Manet, divididas em três grupos a partir dos quais Foucault avalia 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*¹⁵) e ao lugar do espectador (*Un bar aux Folies-Bergère*). Entre as treze obras, *Olympia*, a escandalosa tela apresentada no Salão de 1865 e dele retirada em face da indignação e da virulência dos gestos de alguns visitantes, “burgueses” que pretendiam “furá-la com guarda-chuvas”.

Inspirado, particularmente, na *Vênus de Urbino* (1538), de Ticiano (1485-1576)¹⁶, *Olympia*, de 1863, é um quadro bem conhecido: a personagem, uma cortesã, está na cama, nua, reclinada em meio a travesseiros e lençóis em desalinho; adornada por uma fita no pescoço, uma flor no penteado, uma pulseira com pingente – indícios da modernidade –, veste calçados de fios de seda; olhando firmemente para o lugar ocupado pelo espectador e, então, para fora da tela, não olha a serva que, ao lado da cama, segura um buquê de flores, oferecido, quem sabe, por algum cliente; pernas cruzadas, mão esquerda pousada, com firmeza e determinação, sobre a região pubiana, *Olympia* nos encara, sem pudor; na extremidade da cama, aos pés da prostituta retratada, possivelmente, na intimidade de uma alcova de bordel, um gato preto.



Olympia

Ao examinar *Olympia*, um “quadro muito difícil”, que, como ele próprio reconhece, só poderia apreciar brevemente e apenas a partir da técnica de iluminação, Foucault indaga: por que o quadro provocou um estrondoso escândalo? Por que “essa grande pintura à japonesa” foi inadmissível e insuportável aos olhos burgueses? Afastado das razões comumente apontadas por historiadores da arte, Foucault sugere outro motivo para o escândalo suscitado pela tela que, julgada “indecente”, afinal, reproduz um tema comum, o das *Vênus* reclinadas e nuas.



Venus de Urbino, de Ticiano

Próximo e, ao mesmo tempo, diverso da *Vênus de Urbino* (1538), quadro inspirado em *Vênus adormecida* (1510), de Giorgione (1477-1510), em *Olympia*, não há “três elementos” – a nudez, a iluminação e o espectador –, mas apenas dois: a nudez e o espectador. O fundo do quadro é escuro, mas há luz em *Olympia*: não uma luz interior, mas uma luz “frontal”, real, uma luz que vem de fora, do exterior, uma luz que vem de frente, uma iluminação “muito violenta”, distinta da iluminação, “lateral, dourada” e um tanto “discreta”, que parece acariciar a *Vênus*, de Ticiano. A luz de *Olympia* vem “do espaço à frente da tela”, isto é, do lugar em que estamos, nós, os espectadores. Há, portanto, a nudez e a iluminação que – surpreendentemente – é o próprio olhar do espectador. Para Foucault, é o espectador que desnuda Olympia; o olhar do espectador ilumina o corpo nu de Olympia; a nudez de Olympia – ou a visibilidade da nudez de Olympia – é responsabilidade do olhar de quem olha. Cúmplice, o espectador é, neste caso, francamente implicado e enredado na nudez visível na tela.

Não é, pois, a nudez a motivação do escândalo, a despeito de o nu de Manet ser diferente do nu anterior; afinal, a *Vênus de Urbino* e a *Maja Desnuda* também estão nuas em Ticiano e em Goya; afinal, o nu feminino é retratado desde o século XVI e outros nus já haviam sido expostos e contemplados no mesmo Salão. Distante de justificativas correntes, em 1971, Foucault propõe que o escândalo de *Olympia* – o escândalo de Manet, o pintor de algumas personagens do século XIX – está, precisamente, na luz do olhar do espectador: em Manet, uma modificação estética é o que provoca um estrondoso escândalo moral.

*

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos
Numa bela manhã radiante:
Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,
Uma carniça repugnante.

[...]

Por trás das rochas, irrequietas, uma cadela
Em nós fixava o olho zangado,
Aguardando o momento de reaver àquela
Carniça abjeta o seu bocado.

– Pois hás de ser como essa coisa apodrecida,
Essa medonha corrupção,
Estrela dos meus olhos, sol de minha vida,
Tu, meu anjo e minha paixão!
(Baudelaire)

Treze anos após a conferência proferida em Túnis, em seu último curso – *Le courage de la vérité; le gouvernement de soi et des autres II* –, ministrado entre 1º de fevereiro e 28 de março no Collège de France, mais uma vez, Foucault se refere a Manet, agora muito brevemente, como a uma espécie de testemunho da relação que percebe possível e fecunda entre cinismo e arte moderna. Em 1984, a breve alusão ao pintor é inserida no âmbito da provocativa discussão sobre filosofia antiga e *parresía* – discussão proposta em 1982, no curso *L'herméneutique du sujet*, e ampliada em 1983, em *Le gouvernement de soi et des autres* –, em especial, sobre cinismo e *parresía*. Desde o primeiro encontro com seus atentos e ávidos ouvintes, Foucault declara os objetivos específicos do curso, mas é na segunda hora da aula de 29 de fevereiro que se pode vislumbrar, mais claramente, a vinculação entre cinismo e arte moderna e, por esta via, entre Manet e cinismo.

Ora, depois de remontar a Sócrates e a Platão, aos estoicos e epicuristas, o que nos cínicos é capaz de atrair, de modo tão singular, o olhar, sempre tão avesso, de Foucault? Por que revisitar o cinismo, uma doutrina que, ao longo da história da filosofia, permanece à margem, à sombra, encoberta por doutrinas plenamente consagradas? O que, no cinismo, tanto fascina Foucault num momento especial em que, aliando ética, política e estética, reafirma e revigora sua antiga preocupação com a atualidade e, uma vez mais, se interroga sobre a tarefa da filosofia, a atividade do filósofo, o árduo e imperioso ofício – filosófico – do “diagnóstico do presente”, um presente que, para ele, se define como tempo do controle e da normalização, mas também de resistência e de invenção de novas práticas e estilos de vida? Além disto, qual poderia ser a afinidade entre um pintor francês do século XIX e os cínicos antigos, representantes de uma filosofia que, desde a Antiguidade, é alvo de escárnio e objeto de desprezo?

No curso, em suas “anotações” para um “trabalho possível”, Foucault pondera sobre a “desqualificação” e o desprestígio do cinismo, presentes à história da filosofia, sobre a ambiguidade com que é tratado na e desde a Antiguidade e sobre o caráter frágil e

“rudimentar” da doutrina cínica. “Marginal”, “figura meio anedótica”, o cinismo, de certa forma, sucumbe e desaparece frente à “filosofia institucional”, aos “núcleos doutrinários extremamente fortes e bem caracterizados”¹⁷, como a filosofia socrático-platônica, a aristotélica ou a estoica, por exemplo. No entanto, em seu “excurso”, movido por sua intenção de verificar, mais uma vez e de outro modo, a articulação entre sujeito e verdade, ou “a história da verdade e a história das relações da verdade com o sujeito”¹⁸, Foucault esboça, como de hábito, uma “outra história”, bem diferente da história usual. Contrário à opinião de Tillich, Heirinch e Gehlen¹⁹, autores alemães que, apesar de acreditarem na descontinuidade entre cinismo antigo e cinismo moderno, têm o mérito de trazer à cena a consideração do cinismo como “categoria trans-histórica”, Foucault não identifica, como eles, a existência de um cinismo positivo, o antigo, e de outro negativo, o moderno, mas concorda, embora não pelas mesmas razões, que há um cinismo “trans-histórico”: “é fácil mostrar a existência permanente de algo que pode aparecer como o cinismo através de toda a cultura europeia”.²⁰

Admitindo certo desaparecimento do cinismo, assim como havia admitido, no curso de 1982, o apagamento do “brilho” do *cuidado de si* diante do privilégio atribuído ao *conhecimento de si*, Foucault indaga se, como “atitude” e “maneira de ser”, o cinismo não teria permanecido, com diferentes inflexões, na cultura ocidental. Assim referido, como “atitude” e “maneira de ser”, o cinismo não é simplesmente uma frágil doutrina, pródiga em adversários, ou um conjunto de anedotas e episódios prosaicos. Não é, propriamente, como doutrina que o cinismo é acolhido no interior de seus últimos trabalhos: Foucault remonta ao cinismo antigo – uma filosofia repulsiva, um “espelho quebrado para filosofia antiga”, imagem e, ao mesmo tempo, “feia” deformação do que é a filosofia e do que deveria ser²¹ – como a uma espécie de exemplo de radicalização extrema da relação que, em seus últimos cursos e escritos, lhe interessa entre *parresía*, “franco-falar”, e modo de vida ou entre verdade, filosofia, *cuidado de si* e *estética da existência*.

Por outro lado, a frequente associação entre cinismo e individualismo não é o aspecto mais relevante a ser retomado. Ciente, como sempre estivera, da importância de se pensar a verdade fora do âmbito da epistemologia e, portanto, dissociada da pergunta pelas condições de possibilidade do discurso verdadeiro, o “diagnosticador do presente” – declaradamente inscrito na tradição de uma *ontologia do presente* e não numa *analítica da verdade*²² – situa o “cerne” do cinismo em outro lugar: na relação entre “forma de existência” e “manifestação da verdade”.

A forma de existência como escândalo vivo da verdade, é isso, me parece, que está no cerne do cinismo, pelo menos tanto quanto o tal individualismo que se tem o costume de encontrar com tanta frequência a propósito de tudo e de qualquer coisa.²³

A “outra história” possível requerida por Foucault é, então, forjada, não a partir do exame das deficiências da arquitetura teórica do cinismo, mas do “tema da vida como escândalo

da verdade, ou do estilo de vida, da forma de vida como lugar de emergência da verdade (o *bíos* como aleturgia).²⁴

Depois das duas análises anteriores sobre a *parresia*, no curso de 1984 –curso que, para alguns comentadores, subsiste como o *testamento filosófico* de Foucault –, o cinismo aparece como a “terceira forma de coragem da verdade”²⁵, distinta e muito mais radical do que as outras duas, a “bravura”, ou “ousadia política”, e a “ironia socrática”. Na primeira e na segunda formas de “franco-falar”, arrisca-se a vida para falar a verdade ou por ter dito a verdade ou ainda por se incitar o outro a dizer a verdade e a cuidar de si. No “escândalo cínico”, o risco não se resume ou reduz ao dizer-a-verdade; mais do que isto, o risco é provocado por uma forma de vida, pela “maneira como se vive”, por um modo de viver que dramatiza, escandalosamente – inclusive no próprio corpo do filósofo –, a irreversível recusa de todos os valores sócio-culturais instituídos.

O cinismo é um “ecletismo de efeito inverso”²⁶, diz Foucault: reúne elementos comuns, característicos de diversas filosofias contemporâneas, mas tal reunião não leva a nenhum consenso, antes induz ao estranhamento, à “hostilidade”, à “reprovação”, à revolta e ao “escândalo”. Na estranheza dos cínicos, temas essenciais à filosofia antiga – “preparação para a vida”, necessidade de ocupar-se consigo mesmo, de estudar o que é útil para viver, de adequar à existência princípios professados, mas, no terreno do cinismo, tudo é, irremediavelmente, levado ao extremo, tudo é excessivo. Um “paradoxo” é, então, justificado: o cínico – o homem “do cajado”, “da mochila”, “do manto”, o homem “das sandálias ou dos pés descalços”, “da barba hirsuta”, o homem “sujo” e “errante”, sem família, sem casa, sem pátria²⁷ – diz o que dizem outros filósofos, mas, ao dizer, torna sua palavra absurdamente insolente e intolerável. A insolência do comportamento e a inaceitabilidade da palavra – rude, ácida, incômoda – explicam a inserção do cinismo no tema da “coragem da verdade”: com o cinismo, não se trata de adequar, harmoniosamente, discurso e ação, palavra e comportamento, tão somente; trata-se, muito mais, de colocar a vida à prova, de fazer da própria vida o lugar de expressão dramática da verdade escandalosa. Na vida cínica [*bíos kynikós*], o escândalo; no escândalo cínico, a vida cruamente exposta.

Interessante a Foucault é que o escândalo, no fundo, põe, radicalmente, em questão o *bíos philosophikos*: a vida filosófica, ela mesma, deve ser um lugar, não apenas para dizer, mas para dramatizar a verdade. Enquanto na história da filosofia predomina a preocupação com as condições de constituição, emissão ou reconhecimento da verdade, no cinismo, a questão é “qual pode ser a forma de vida que seja tal que pratique o dizer-a-verdade?”²⁸ Como já dissera em *Hermenêutica do sujeito*, a filosofia, embora não admita e afirme precisamente o contrário, com raras exceções, “esquece” ou “despreza” sua vinculação com a existência, menospreza ou negligencia a relação entre a vida e o dizer-a-verdade, a tal ponto que o tema da *verdadeira vida* é encoberto e “desaparece como questão filosófica”:²⁹

Ele [o cinismo] colocou uma questão seríssima, ou antes, deu, me parece, sua incisividade ao tema da vida filosófica colocando a seguinte questão: a vida, para ser verdadeiramente a vida de verdade, não deve ser uma vida outra, uma vida radical e paradoxalmente outra?³⁰

Não é de estranhar que a visita aos cínicos conceda a Foucault mais um recurso para confrontar duas concepções distintas de filosofia e dois tipos de história da filosofia. Se é precisamente a “vida filosófica” o que está em questão no escândalo do cinismo, Foucault parece investido do desejo de retomar, provocativamente, a concepção de filosofia como “espiritualidade” ou a relação entre filosofia e prática de vida: “Eis por que o cinismo me interessa e o que eu gostaria de tentar identificar com ele. Vocês estão vendo como o estudo dele pode, a meu ver, se relacionar à questão das práticas e das artes da existência [...]”.³¹

Aceita a hipótese de considerar o cinismo à luz do “tema da vida como escândalo da verdade” ou do “*bíos* como aleturgia”, em sua “história outra”, Foucault sugere que, no curso da história ocidental, encontram-se três “veículos” do cinismo ou três “suportes” do modo cínico de vida: o ascetismo cristão da Idade Média, as práticas políticas revolucionárias do século XIX e a arte, sobretudo a arte moderna. Embora a arte antiga e a arte medieval e cristã³² tenham sido lugares privilegiados de exposição de temas cínicos, é a arte moderna que merece a atenção do filósofo.

Na arte moderna, “veículo do cinismo” ainda mais singular e significativo do que os dois outros, ascese religiosa e vida político-revolucionária, a vinculação entre modo de vida e exposição da verdade constitui-se de duas formas. Em primeiro lugar, com o surgimento da “vida de artista”, no fim do século XVIII ou no decorrer do XIX. A ideia de que o artista não tem nem pode ter uma vida semelhante à dos outros e de que, portanto, sua vida deve ser diferenciada da vida ordinária e comum já fora concebida em *Vida dos pintores*, de Vasari, e na autobiografia de Cellini, por exemplo, mas Foucault pressente a irrupção de algo novo, uma diferença no tratamento da questão nos tempos modernos: “a vida do artista deve, na forma mesma que ela assume, constituir um testemunho do que é a arte em sua verdade. [...] sua vida deve ser, de certo modo, uma manifestação da própria arte em sua verdade”.³³ A arte favorece uma determinada forma de vida, a “verdadeira vida”, absolutamente distinta e distante da vida trivial; ao mesmo tempo, a “verdadeira vida” legitima a obra nela enraizada. A “vida de artista” – “obra de arte ela própria” – é “condição” e “autenticação” da obra de arte”, o que significa, para Foucault, “retomar o princípio cínico da vida como manifestação de ruptura escandalosa, pela qual a verdade vem à tona, se manifesta e toma corpo”.³⁴

Em segundo lugar, na arte moderna, “de Manet a Francis Bacon, de Baudelaire a Samuel Beckett ou Burroughs”³⁵, abriga-se uma “tendência” ao antiplatonismo e ao antiaristotelismo, arrisca Foucault. Literatura, pintura ou música, a arte moderna não mantém com o real uma relação de “ornamentação” ou de “imitação”.³⁶ Ao contrário, o vínculo entre arte moderna e real é da “ordem do desnudamento, do desmascaramento,

Notas sobre o escândalo e o cinismo de Manet · Tereza Calomeni

da decapagem, da escavação”.³⁷ Afinada ao gesto cínico, a arte moderna mantém “com a cultura, com as normas sociais, com os valores e os cânones estéticos” uma relação de “recusa” e de “agressão”. Antiplatônica e antiaristotélica, adquire uma função “anticultural”: contra o consensual, a “coragem da arte em sua verdade bárbara”³⁸; contra o consensual, corajosa, intensa e violentamente, a arte moderna torna-se “o cinismo na cultura, [...] o cinismo da cultura voltada contra ela mesma”.³⁹ Como na prática cínica, na obra-de-arte moderna, a “redução violenta ao elementar da existência”.⁴⁰

Tal “redução” é o que Foucault percebe na arte desenvolvida a partir da metade do século XIX, na literatura de Baudelaire e na pintura de Manet, por exemplo.⁴¹ Dos versos de Baudelaire e dos pincéis de Manet, emerge o que, na cultura, não se pode exprimir. Para o “último Foucault”, o “grande escândalo” e o cinismo de Manet se revelam pela recusa dos cânones estéticos, mas, sobretudo, pela coragem de assunção do risco de desnudar e ferir. Longe da busca do ideal, a aspereza do “elementar”, o despudor da vida e da verdade em sua “nudez irreduzível”, como em algumas telas de Manet, como, talvez, na crueza inconfundível de *Uma carniça*, de Baudelaire.⁴²



Goya, *Las majas en el balcón*, 1812

Notas sobre o escândalo e o cinismo de Manet · Tereza Calomeni



Manet, *Le balcon*, 1868-1869



Magritte, *Le balcon de Manet*, 1950

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

* A ideia de escrever este texto surgiu a partir da leitura do texto *Foucault: cinismo, arte moderna e estética da existência*, de Ernani Chaves, apresentado, em 2012, no Encontro do GT de Estética e publicado, com modificações, no número 11, desta Revista, com o título *Corações a nu: coragem da verdade, arte moderna e cinismo em Baudelaire, segundo Foucault*. Convidada pelos organizadores a participar como debatedora, não foi possível meu comparecimento. Para o debate, havia escrito um pequeno texto sobre a relação, estabelecida por Foucault, entre Manet e cinismo. O texto ora apresentado é, pois, um desdobramento do texto inicial.

¹ ERIBON, D. *Michel Foucault (1926-1984)*. Paris: Flammarion, 1989. Em português: ERIBON, Di. *Michel Foucault (1926-1984)*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

² Cf. *Les cahiers du chemin*, n. 2, 15 de janeiro de 1968.

³ FOUCAULT, M. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgana, 1973. Em português: FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

⁴ Além da carta de 23 de maio de 1966, Magritte responde a Foucault, em 4 de junho do mesmo ano. Cf. FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgana, 1973.

⁵ ERIBON, D. Op. cit., p. 173. (Edição brasileira)

⁶ Em 1966, Foucault assina um compromisso com o diretor das Edições de Minuit, Jérôme Lindon, para publicação do livro sobre Manet.

⁷ Cf. entrevista publicada no número 2 de *L'imprévu, À quoi rêvent les philosophes? (Com que sonham os filósofos?)*, em 28 de janeiro de 1975. Cf. FOUCAULT, M. *Dits et écrits*, II. Paris: Gallimard, 1994. Em português: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos*. Vol. II. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

⁸ Didier Eribon registra *Le noir et la surface*, como título do livro. Cf. ERIBON, D. Op. cit., p. 178. (Edição brasileira)

⁹ A conferência pronunciada em Túnis, em 20 de maio de 1971, no Club Culturel Tahar Haddad, é apresentada em 1967, em Milão e, em 1970, em Florença e em Tóquio. No período em que permaneceu na Tunísia, Foucault ministrou um curso sobre o Renascimento italiano.

¹⁰ SAISON, M. (org.). *La peinture de Manet; suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris: Seuil, 2004. De acordo com Saison, há uma transcrição da conferência, por Rachida Triki, publicada, em 1989, em *Les cahiers de Tunisie*, número 149-150, terceiro e quarto semestres, e uma publicação, em 2001, anexada ao Boletim Anual (abril) da Société Française d'Esthétique.

¹¹ Não é a primeira vez que a pintura aparece nas linhas da investigação arqueológica de práticas discursivas. Em *História da loucura*, de 1961, Foucault já havia se referido a Bosh, Thierry Bouts, Stephan Lochner, Grünewald, Brueghel e Dürer. Além das referências expostas em livros, Foucault escreve artigos sobre pintura e alguns prefácios para catálogos de exposições.

¹² FOUCAULT, M. *Com que sonham os filósofos?* In: *Ditos e escritos*, vol. II. Op. cit., p. 297.

¹³ Ao explicar *Le Port de Bordeaux*, Foucault se refere à famosa árvore de Mondrian e, de modo mais geral, à “descoberta” da arte abstrata por Mondrian e por Kandinsky.

¹⁴ Sobre a “novidade” da pintura de Manet, ver também BATAILLE, G. *Manet*. Genève: Skira, 1955, e FRIED, M. *Le modernism de Manet*. Paris: Gallimard, 2000.

¹⁵ Na análise de *Le balcon*, aparece uma referência a Magritte, ou melhor, à “variação” feita por ele do quadro de Manet.

¹⁶ Em 1856, Manet faz uma cópia da obra de Ticiano que, na opinião de Foucault, é um “modelo” e, ao mesmo tempo, um “antimodelo” para Manet.

¹⁷ FOUCAULT, M. *A coragem da verdade; o governo de si e dos outros II*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 155.

¹⁸ *Ibidem*, p. 152.

¹⁹ Tillich, em texto escrito em 1953, *Der Mut zum Sein*, estabelece uma diferença entre *Kynismus* e *Zynismus*: o primeiro é referido ao cinismo antigo, enquanto o segundo é relacionado ao cinismo contemporâneo. Heinrich, em *Parmenides und Jona*, de 1966, reapresenta a distinção encontrada em Tillich, e Gehlen, em *Moral und Hypermoral*, associa, claramente, cinismo e individualismo. Foucault menciona ainda um quarto texto que confessa não conhecer, a não ser de ouvir falar: *Kritik der zynischen Vernunft*, Sloterdijk. Cf. FOUCAULT, M. Op. cit., pp. 156-157.

²⁰ *Ibidem*, p. 157.

²¹ *Ibidem*, p. 204.

²² Cf. FOUCAULT, M. *Qu'est-ce que les Lumières?* In: *Dits et écrits*, vol. II, 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001.

²³ FOUCAULT, M. Op. cit., p. 158.

²⁴ *Ibidem*, p. 158.

²⁵ *Ibidem*, p. 205.

²⁶ *Ibidem*, p. 204.

²⁷ *Ibidem*, p. 148.

²⁸ *Ibidem*, p. 206.

²⁹ *Ibidem*, p. 207.

³⁰ *Ibidem*, p. 215. No cinismo, a “vida outra” não é, certamente, a “outra vida” postulada pela filosofia socrático-platônica ou pelo cristianismo. Se Sócrates e Platão desenvolvem o tema do outro mundo, o cínico põe o tema da outra vida. “O outro mundo e a vida outra foram, me parece, no fundo, os dois grandes problemas, as duas grandes formas, os dois grandes limites entre os quais a filosofia ocidental não cessou de se desenvolver.”

³¹ *Ibid.*, em, p. 208.

³² Cf. FOUCAULT, M. Op. cit., p. 163: “[...] houve na Antiguidade uma arte e uma literatura cínicas. A sátira, a comédia foram frequentemente atravessadas por temas cínicos [...]. Na Europa medieval e cristã, haveria sem dúvida a considerar todo um aspecto da literatura como sendo uma espécie de arte cínica. Os *fabliaux* pertenceriam sem dúvida a ela, assim como toda essa literatura que Bakhtin estudou, referindo-se sobretudo à festa e ao carnaval [...]”.

³³ *Ibidem*, p. 164.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 165.

³⁶ *Ibidem*, p. 164.

³⁷ *Ibidem*, p. 165.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Foucault se refere ainda a Flaubert, muito embora no manuscrito, acrescentado ao final do texto relativo à segunda hora da aula de 29 de Fevereiro, o nome do escritor seja acompanhado de um ponto de interrogação. Cf. FOUCAULT, M. Op. cit., p. 166. Acerca da função cínica da arte,

Foucault pondera: “haveria evidentemente muitas questões a elaborar em torno disso tudo: a própria gênese dessa função da arte como cinismo na cultura. Ver em *O sobrinho de Rameau*, os primeiros sinais precursores desse processo que se tornará notável no decorrer do século XIX”. Cf. FOUCAULT, M. Op. cit., p. 166.

⁴² BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp. 172-173.