
FOUCAULT, AS ARTES VISUAIS, O ENSINO DE ARTE: UMA APROXIMAÇÃO OUTRA

FOUCAULT, VISUAL ARTS, ART TEACHING:
A WHOLE OTHER APPROACH

FOUCAULT, LAS ARTES VISUALES, LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA:
UN ENFOQUE OTRO

Kelly Sabino¹, Julio Groppa Aquino²

RESUMO

Com base em algumas teorizações de Michel Foucault sobre as artes visuais, o presente artigo visa prospectar possíveis contribuições ao ensino da arte. Ao rastrear os escritos do pensador francês e de alguns comentadores seus sobre a temática, destaca-se a questão da relação disjuntiva entre imagem, palavra e representação. Sabe-se que a imagem é uma espécie de pedra de toque do ensino da arte desde pelo menos a criação das Academias de Belas-Artes e, no caso do ensino da arte no Brasil, figurou de maneira sistematizada a partir do final da década de 1980, com a chamada Proposta Triangular. Mais recentemente, por meio das abordagens intercultural, multiculturalista e da cultura visual, atesta-se o pleito da expansão da noção de imagem no ensino das artes visuais. Propor uma mirada, sob a ótica foucaultiana, sobre a relação não complementar entre imagem e palavra permite, ao fim e ao cabo, que a temporalidade das imagens desponte, alterando a natureza do que é visto e de quem o vê, na direção contrária à da suposição representacional de um testemunho fiel ou, ainda, de um reconhecimento classificatório universal. Na companhia de Didi-Huberman, é possível concluir que ver as imagens, no tempo, é estar diante do arquivo do mundo. Em suma, é nossa própria experiência que ali ganha força.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Ensino de arte. Estudos educacionais.

¹ Doutora em Educação - Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, SP - Brasil. Professora - Faculdade de Educação - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, SP - Brasil. **E-mail:** kellysabino@gmail.com

² Doutor em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano - Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, SP - Brasil. Professor Titular - Faculdade de Educação - Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, SP - Brasil. **E-mail:** groppaq@usp.br

Submetido em: 01/03/2023 - **Aceito em:** 30/11/2023 - **Publicado em:** 17/06/2024

ABSTRACT

Based on some of Michel Foucault's theorizations about visual arts, this article intends to prospect possible contributions to art teaching. When tracing the writings of the French thinker and some of his commentators on the subject, the question of the disjunctive relationship between image, word, and representation is highlighted. It is known that the image is a kind of touchstone for art teaching since at least the creation of the Fine Arts Academies and, in the case of art teaching in Brazil, it figured in a systematized way from the late 1980s, with the so-called Triangular Proposal. More recently, through intercultural, multiculturalist, and visual culture approaches, the plea for expanding the notion of image in visual arts education is attested. Proposing an analytical gaze, from a Foucauldian perspective, on the non-complementary relationship between image and word allows, after all, the temporality of images to emerge, changing the nature of what is seen and who sees it, in an opposite way to the representational assumption of a faithful testimony or even a universal classificatory recognition. In the company of Didi-Huberman, it is possible to conclude that to see images, in time, is to stand before the archive of the world. In short, it is our own experience that is strengthened there.

KEYWORDS: Art. Art teaching. Educational Studies.

RESUMEN

A partir de algunas de las teorizaciones de Michel Foucault sobre las artes visuales, el presente artículo pretende prospectar posibles aportaciones a la enseñanza del arte. Al rastrear los escritos del pensador francés y algunos de sus comentaristas sobre el tema, se destaca la cuestión de la relación disyuntiva entre imagen, palabra y representación. Se sabe que la imagen ha sido una especie de piedra de toque en la enseñanza del arte desde al menos la creación de las Academias de Bellas Artes y, en el caso de la enseñanza del arte en Brasil, figuró de manera sistemática desde fines de la década de 1980, con la llamada Propuesta Triangular. Más recientemente, a través de los enfoques intercultural, multiculturalista y de la cultura visual, se atestigua la demanda de expansión de la noción de imagen en la enseñanza de las artes visuales. Proponer una mirada, desde la perspectiva foucaultiana, sobre la relación no complementaria entre imagen y palabra permite, después de todo, que emerja la temporalidad de las imágenes, cambiando la naturaleza de lo que se ve y de quien lo ve, contrariamente a la suposición representacional de un testimonio fiel o incluso de un reconocimiento clasificatorio universal. En compañía de Didi-Huberman, es posible concluir que ver las imágenes, en el tiempo, es estar ante el archivo del mundo. En definitiva, es nuestra propia experiencia que allí se fortalece.

PALABRAS-CLAVE: Arte. Enseñanza de arte. Estudios educativos.

1 INTRODUÇÃO

Desde, ao menos, a criação das Academias de Belas-Artes, a imagem tornou-se, para o ensino das artes visuais, um dos principais suportes de mediação do processo educativo. Seja no âmbito da formação de artistas, seja no do ensino escolar da arte, pode-se afirmar que a imagem é a pedra de toque da relação entre as artes visuais e a educação.

Salienta-se o fato de que o debate, no Brasil, acerca da imagem no ensino da arte tem se desdobrado desde a década de 1980, por meio, sobretudo, de publicações da pesquisadora Ana Mae Barbosa, entre elas: *A imagem no ensino da Arte: anos oitenta e novos tempos* (Barbosa, 2005). A partir de então, a imagem se tornaria um instrumento de

legitimação científica do ensino da arte, ao proporcionar um suposto equilíbrio curricular entre, de um lado, o ensino centrado na criança e, de outro, a especificidade do conhecimento das disciplinas. De modo geral, o postulado era o de que “[...] através da leitura das obras de arte estaremos preparando a criança para a decodificação da gramática visual [...]” (Barbosa, 2005, p. 34).

Se, naquele momento, o debate acerca da imagem circundava a importância da apresentação e do emprego de obras de arte no contexto educativo, na atualidade, a expansão de sua noção tomou novos contornos, a partir daquilo que se convencionou denominar *cultura visual*, cuja reivindicação gira em torno do letramento da imagem como um dos principais atributos da contemporaneidade, a reboque das chamadas abordagens intercultural e multiculturalista (Richter, 2003; 2008).

Fato é que a imagem continua justificando o ainda intenso interesse dos/as pesquisadores/as do campo da arte e educação, visto que “[...] a mudança do conteúdo geralmente utilizado na arte/educação, de ensino das belas artes para educação em cultura visual, significa mais do que uma mudança nominal. É uma transformação epistemológica” (Rodrigues, 2010, p. 742). Tal fenômeno foi responsável pela emergência de um subcampo denominado *estudos visuais*, uma vez que a onipresença das imagens faculta a circulação de símbolos e signos passíveis de mediações (Fischman; Sales, 2014).

Nessa direção, os debates em torno da imagem no campo da educação ensejam um deslocamento argumentativo relevante, apontando para a crítica do vínculo entre palavra e imagem, tal como ele vem sendo usualmente concebido e praticado. Daí a atenção à temática da cultura visual, esta movida, por exemplo, pela questão assim formulada por Rosa M. B. Fischer (2014, p. 43):

Como pensar as imagens num tempo marcado, cada vez mais, pelo acesso a todo e qualquer tipo de informação, em que a comunicação do que somos e do que desejamos ser é marcada intensamente por figuras, cenas audiovisuais, fotografias, reproduções de desenhos e pinturas, pequenos vídeos – copiados ou criados por nós?

Do ponto de vista foucaultiano, a relação tensionada entre imagem e palavra, como se verá adiante, não consistiria em mera complementaridade. É, pois, na esteira da disjunção entre imagem, palavra e representação que se situa a vertente dos estudos sobre arte e educação empreendidos pelos/as pesquisadores/as de orientação foucaultiana.

Trata-se, assim, de questionar a relação automática entre palavra e imagem, de modo a não capitular ao acento representacional predominante nas iniciativas que

conjugam arte e educação, segundo as quais toda imagem estaria inexoravelmente submetida a uma exterioridade transcendente. De modo contrário, busca-se asseverar que não “[...] há nada por trás das imagens, elas valem como efeitos-de-superfície, imagem remetendo a imagem, fluxo de simulacros” (Fischer, 2008, p. 49). Trata-se de manter aberta a relação entre imagem e palavra, tendo em vista que competiria tomar a produção visual como uma prática atravessada por discursividades em disputa.

Ainda que a discussão sobre o papel da imagem no ensino da arte seja proliferante em grande parte das referências teóricas da arte na educação, devotamo-nos, neste texto, a ela lateralmente, não se tratando, portanto, de discutir seus usos à luz de tal acúmulo discursivo, mas de se debruçar sobre as possíveis contribuições que o pensamento de Michel Foucault sobre as artes visuais poderia oferecer ao ensino da arte. Com base em uma revisitação da questão da arte na obra foucaultiana, objetiva-se dimensionar outros usos possíveis da temática nos estudos voltados ao ensino da arte. Ao final do artigo, as reflexões se endereçam a uma modalidade de ensino da arte capaz de refratar o *approach* representacional.

2 A MIRADA FOUCAULTIANA SOBRE AS ARTES

Mesmo tendo em mente que Foucault não poderia ser considerado um filósofo da arte, é preciso reconhecer que esta tem presença cativa de diferentes maneiras ao longo de toda a sua obra. A literatura é o campo artístico com o qual Foucault travou o debate de maior fôlego, dedicando-se aos escritos de Bataille, Flaubert, Holderlin, Mallarmé, Sade, entre outros. Segundo Roberto Machado (2000, p. 12), “[...] esse seu interesse pela literatura significou um complemento de suas análises arqueológicas”. Aliás, a única obra foucaultiana dedicada a um personagem específico – no caso, literato – é *Raymond Roussel*, publicada em 1963.

É fato que os escritos de Foucault sobre o domínio das artes visuais mostram-se mais esparsos e ainda pouco comentados, sobretudo aqueles sobre a pintura. Bastante conhecida, no entanto, é sua reflexão sobre a obra de Velásquez, a qual inaugura *As palavras e as coisas*, de 1966, assim como seu ensaio sobre Magritte, de 1968, ou, ainda, sua conferência na Tunísia sobre Manet, de 1971 (retornaremos a eles adiante). Menos referidos são, entretanto, seus prefácios de catálogos de exposições de artistas, como a do pintor francês Paul Rebeyrolle, em 1973, e a do grego Constantin (Diko) Byzantios, em 1974. Somam-se as reflexões sobre Paul Klee e Wassily Kandinsky, em *Isto não é um cachimbo*, de 1968; o texto de 1975 para a exposição do pintor-fotógrafo Gérard Fromanger intitulado *A pintura fotogênica*; outros dois textos sobre as exposições de Máxime Defert em 1969 e

1977; bem como o texto de 1982 intitulado *O pensamento, a emoção*, sobre o fotógrafo Duane Michals. Inclua-se, por fim, a resenha *As palavras e as imagens*, de 1967, acerca da tradução francesa do crítico de arte alemão Erwin Panofsky.

Além da literatura, da música e da pintura, Foucault contemplou a produção cinematográfica, a exemplo de sua colaboração para a revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Vale lembrar também que o filme de René Allio realizado em 1976 – *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão* – foi diretamente inspirado no livro homônimo a cargo de Foucault.

Do ponto de vista teórico, três seriam as acepções de arte encontradas no pensamento foucaultiano, de acordo com a pesquisadora Marta S. Santos (2011): uma primeira relacionada à *ars erotica* presente em *História da Sexualidade I*, de 1976, na esteira da qual figuraria a triangulação entre poder, verdade e prazer. Já a segunda direção, crucial ao curso ministrado em 1978, *Segurança, território, população*, remete à análise das formas de governar atuantes entre os séculos XVI e XVII, intituladas *artes de governar*. Nesse e em outros casos, a noção de arte é mobilizada como “[...] *tékhnê* (uma arte, um sistema refletido de práticas relacionado a princípios gerais, a noções e a conceitos)” (Foucault, 2006a, p. 303). Essa segunda acepção pode ser considerada a de maior incidência ao longo de sua obra, com destaque para a arte de falar, a arte de si e as artes da existência.

O termo *estética*, bastante empregado pelo pensador, raramente aparece em seus textos sobre arte, sendo mais recorrente a ideia de *estética da existência*, noção fulcral que, segundo Revel (2005, p. 43), aparece “[...] nitidamente em Foucault no momento da aparição dos dois últimos volumes da *História da Sexualidade*, em 1984”. Mais especificamente, a partir do curso *A hermenêutica do sujeito*, o que estava em jogo era uma tematização ligada ao âmbito ético por meio da forja de *uma vida como obra de arte*. Trata-se da terceira acepção de arte encontrada na obra foucaultiana.

As artes visuais estão patentes na tese de doutorado de Foucault, de 1961, que se inicia com a *Nau dos loucos* de Bosch, contemplando também referências sobre Goya e Brueghel. Outras obras consagradas do autor, como *As palavras e as coisas*, de 1966, *Vigiar e Punir*, de 1975, e *História da Sexualidade I*, de 1976, fazem igualmente menções esparsas a obras de arte. Pode-se concluir, assim, que inegável é a presença não apenas teórica, mas também metodológica que a arte opera em seu pensamento.

No caso de *História da Loucura na Idade Clássica*, Foucault estava interessado na relação entre arte e loucura, especificamente no que se refere à noção de genialidade

associada aos fazeres artísticos e reputada como um tipo de loucura aceita. No entanto, não é visível naquela obra a preocupação com a relação propriamente dita entre discurso e arte. Já no texto *O “Não” do pai*, de 1962, a problemática posta em marcha reside na figura do herói em diálogo com a psicologia: “A obra não retira mais seu único sentido do fato de ser um monumento que figura como uma memória de pedra através do tempo; [...] ela é ‘gesto’, já que é ela que dá sua eterna verdade aos homens e às suas percíveis ações” (Foucault, 2014a, p. 190).

Com a releitura de *Las Meninas* em *As palavras e as coisas* (em 1966), a relação entre palavra e imagem ganha novos contornos. É igualmente importante destacar que, no ano seguinte à publicação daquela obra, Foucault, com base na obra do historiador da arte Erwin Panofsky, apresenta, no texto *As palavras e as imagens*, uma tensão entre discurso e imagem, rendendo reflexões posteriores em *A arqueologia do saber*. Naquela ocasião, Foucault parecia interessado na maneira como Panofsky deslocou o discurso de sua sobreposição ao universo das formas e, portanto, das artes plásticas, apontando para as relações que se estabelecem entre palavra e forma, sem, contudo, tornar aquela o fundo interpretativo desta. Em suma, tratava-se de assumir que palavra e imagem se movimentam uma em direção à outra, reciprocamente.

Se até o século XIX a pintura era analisada em relação a algum outro objeto e ancorada na linguagem, foi com Panofsky, segundo Foucault, que se deu o afastamento da forma pictórica e, portanto, de um sentido apriorístico. O historiador da arte parece empreender uma análise da obra de arte como função complexa que atravessa, com diferentes densidades, a espessura formal da pintura, atribuindo-lhe um sistema de valores, ou seja, uma *sintomatologia das culturas* (Foucault, 1999).

Ao tratar de obras de arte, mais especificamente, Foucault passa ao largo da exemplificação ou da transposição das imagens em palavras. Tal procedimento é evidente no texto *O pensamento, a emoção*, de 1982. Nele, o pensador apresenta as obras do fotógrafo Duane Michals, tensionando a subordinação da imagem à palavra, cujo intuito seria fazer a imagem circular no pensamento: “[...] de um modo geral, essas palavras colocadas acima ou abaixo das fotografias têm o papel de explicar e de indicar: dizer o que há na imagem como se tivesse medo de ela não mostrar o suficiente por si mesma” (Foucault, 2011c, p. 98).

Contudo, há controvérsias acerca da análise da arte na obra de Foucault. Para Santos (2011, p. 13), ele não teria incluído “[...] a literatura e a pintura em sua noção de discurso, pois essas expressões artísticas se configurariam como ‘não-saberes’”. Já para a análise que

Deleuze (2005) faz da obra foucaultiana, a arte deveria ser entendida como construção não discursiva. Para Roberto Machado (2000, p. 12), a pesquisa sobre arte na obra de Foucault deveria ser tomada à moda das “[...] investigações arqueológicas, que no fundo formam uma grande pesquisa sobre o aparecimento dos saberes do homem na modernidade”.

Entre os comentadores de Foucault, há quem entenda que, para ele, o discurso não é objeto exclusivo de análise e que, portanto, haveria outras formas não discursivas passíveis de serem cotejadas. Segundo Pedro Souza (2014, p. 8), “[...] focada mais como ato de enunciação do que conteúdo enunciado, a obra foucaultiana não seria possível se seu autor não se deixasse tocar pela literatura e as artes”. Ou seja, a irrupção de reflexões artísticas e literárias não seria mera mostra de erudição por parte de Foucault, mas indício de seu ensejo de pensar de outro modo. Desta feita, a presença da arte no horizonte foucaultiano não seria jamais ilustrativa, mas um meio de performance do próprio pensamento, conduzindo-o ao seu avesso. Daí o filósofo Stefano Catucci (2014, p. 127) apostar na existência de um pensamento pictural em Foucault, lastreado por ideias “[...] pontuadas de imagens fixas [...], nas quais o movimento da história parece se deter por alguns instantes, tempo suficiente para reconhecer a encenação de uma forma de experiência”.

Apesar da querela em torno do lugar da arte na obra foucaultiana, o próprio pensador relembra que

[...] não se trataria de mostrar que a pintura é uma certa maneira de significar ou de “dizer”, que teria a particularidade de dispensar palavras. Seria preciso mostrar que, em pelo menos uma de suas dimensões, ela é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos. Assim descrita, a pintura não é uma simples visão que se deveria, em seguida, transcrever na materialidade do espaço. Não é mais um gesto cujas significações mudas e indefinidamente vazias deveriam ser liberadas por interpretações ulteriores. É inteiramente atravessada – independentemente dos conhecimentos científicos e dos temas filosóficos – pela positividade de um saber. (Foucault, 1987, p. 220).

Não obstante, Foucault finda por preferir, do final da década de 1960 em diante, a argumentação que privilegiava a literatura e a arte como *pensamento do fora*, isto é, práticas que pudessem conter em si próprias uma potencialidade adversativa de pensar. Tal giro deu-se pelo fato de que, analisando as relações entre saber e poder, tanto a literatura quanto as artes não poderiam ser tratadas como contradiscursos, uma vez que teriam permanecido cativas da economia discursiva dominante no século XIX, deixando de portar qualquer condão de transgressão ou de resistência.

Em um de seus últimos textos – *Sobre a genealogia da ética: um resumo do trabalho em curso* –, Foucault atribuiu um lugar outro para a arte, em analogia direta com a experiência humana, indagando-se sobre a razão de, em nossa sociedade, a arte estar vinculada apenas a objetos e, portanto, restrita ao domínio de artistas ou dos *experts*. Vale lembrar seu famoso axioma: “Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não?” (Foucault, 2014b, p. 222).

Também em seu último curso, *A coragem da verdade*, em 1984, Foucault retomou a ideia de uma tarefa crucial a ser conduzida pela arte, a reboque da investigação em torno dos ecos dos filósofos cínicos na Modernidade. Para o pensador, a arte, a partir do século XIX, não mais teria estabelecido uma relação de ornamentação ou de imitação em relação à cultura, operando, assim, como uma prática anticultural. Passando pela ordem do desmascaramento cínico, a arte se tornaria, na Modernidade, ocasião de irrupção do desnudamento da experiência. Conclui-se, pois, que, mesmo adquirindo um novo tom, a arte como potência ética teria estado presente na obra foucaultiana até seu último curso.

A revisitação até aqui dos textos de Foucault e de alguns comentadores seus visou tão somente dimensionar os deslocamentos que a noção de arte sofreu ao longo da obra do pensador, passando da condição inaugural de potência do fora para, em seus últimos escritos, uma transfiguração existencial, em que a experiência artística se articula ao horizonte de uma estética do existir. A seguir, enveredaremos, mais especificamente, pela tematização das artes plásticas no arcabouço argumentativo do pensador.

3 FOUCAULT E A PINTURA

Foucault demonstrou, por diversas vezes, grande interesse pela materialidade da pintura. Em entrevista datada de 1975, afirmou: “Nunca gostei da mesma forma da literatura. Na pintura há a materialidade que me fascina. É uma das raras coisas sobre a qual eu escrevo com prazer e sem me bater com quem quer que seja” (Foucault, 2000, p. 298).

Para alguns de seus comentadores, ainda que palavra e imagem tenham, cada uma, seu modo operatório, “[...] a pintura figura como um dispositivo para ler as obras de arte e pensar as várias mutações da *episteme* no saber ocidental” (Motta, 2013, p. XXVIII). Também para Castelo-Branco (2010, p. 52), “[...] a pintura acaba funcionando como um ícone de uma época em que o mundo é concebido enquanto um espaço puro da representação, realizado como tal no espírito humano, através do qual torna-se possível a representação total das coisas”.

É como se a pintura instituísse a escrita, dando-lhe ritmo e ambiência, ou seja, uma prática que operaria não como representação de uma época, mas como o chão comum entre espectador-leitor e autor (Catucci, 2014). Nessa direção, ao recusar a linguagem acadêmica ou formalista, Foucault insiste na abertura da linguagem a uma experiência outra. Vide, por exemplo, *O nascimento da clínica*, obra em que se verifica como se deu, em torno da ciência médica, a passagem do visível ao domínio do enunciável.

É nesse diapasão que se pode compreender o olhar detido sobre *Las Meninas* na introdução de *As palavras e as coisas*, obra acerca da *episteme* moderna. Isso porque o feito de Velásquez teria introduzido, segundo o pensador, o problema do homem na representação. De acordo com Foucault (1999, p. 7), no que concerne à figura do Rei Filipe IV, “[...] de todas as representações que o quadro representa, ele é a única visível; mas ninguém o olha”.

A cena pintada – o retrato do casal real é apresentado através do reflexo no espelho como pano de fundo da tela – é o objeto da pintura e, ao mesmo tempo, aquilo que, ausente, todas as personagens da tela parecem olhar. Assim, Velásquez teria sistematizado o novo e ambíguo lugar que o ser humano passaria a exercer com as Humanidades: objeto do conhecimento e, simultaneamente, sujeito que conhece.

Já nas conferências sobre Manet proferidas na Tunísia entre 1967 e 1971, Foucault trouxe à baila o feito que teria possibilitado a existência do Impressionismo, de toda a pintura da Modernidade e da arte contemporânea – como se, à moda de Velásquez em

relação à *episteme* clássica, a construção pictórica de Manet tivesse inaugurado a *episteme* moderna.

Manet criou as primeiras pinturas de museu, o que significa que, após o *Quattrocento*, as pinturas passariam a operar segundo a lógica do apagamento da tela e da reprodução dos grandes mestres. Em Manet há a irrupção da relação da pintura com sua especificidade. Segundo Motta (2013, p. XXXIX), “[...] trata-se, assim, de uma ruptura em profundidade mais difícil de situar do que as modificações que tornaram possíveis o impressionismo”.

Até Manet, continua Foucault, a representação ocidental teria se configurado de modo a elidir a superfície da tela, tratando-se de um intento representativo no qual todos os recursos usados – cor, jogo de luz, perspectiva – serviriam para manter o aspecto de realidade, ou melhor, forjar o apagamento da superfície e de sua materialidade. Manet “[...] fez agir na representação os elementos materiais fundamentais da tela” (Foucault, 2011a, p. 284). Eis o grande feito do artista: a invenção da pintura-objeto ou quadro-objeto.

Foucault trouxe à baila três aspectos da pintura de Manet que teriam reconfigurado a pintura ocidental. A primeira rubrica é a maneira como o pintor apresentou o espaço da tela que, do *Quattrocento* até ali, buscava ser neutro ou velado: a superfície quadrada ou retangular da tela. Nos quadros analisados por Foucault, o que há de comum é a enunciação de seus limites, por meio do uso de linhas que convocam o espectador a perceber as bordas da tela.

Na segunda análise, ganha destaque *Olympia* – uma das obras mais reconhecidas de Manet e célebre pela polêmica gerada no Salão de 1865, do qual a obra teve que ser retirada. De todo o conjunto selecionado, Foucault atenta para o tipo de iluminação que Manet introduziu: enquanto a iluminação clássica se ocupava de criar janelas e feixes de luz posicionados no interior da própria pintura, Manet propôs uma iluminação externa. No caso de *Olympia*, “[...] uma luz que vem de frente, uma luz que vem do espaço que se encontra à frente da tela, ou seja, a luz, a fonte luminosa que está indicada” (Foucault, 2011a, p. 276). A luz vem exatamente de onde o espectador está, como se seus olhos a desnudassem. E isso nos leva à última inflexão na representação clássica que Manet opera: o lugar do espectador.

Sobre tal questão, Foucault seleciona o quadro *Un bar aux Folies-Bergère*. Nele, ao colocar um espelho no segundo plano da tela que ocupa toda sua extensão, Manet nega a profundidade, característica da construção pictórica clássica. Paralelamente, o espelho

provocava uma distorção na posição das duas garçonetes do quadro: a primeira totalmente frontal, e a segunda bastante deslocada – o que seria impossível ser feito se o pintor tivesse adotado apenas um ponto de vista. Ou seja, “[...] para que o reflexo da mulher seja deslocado para a direita, é preciso que o espectador ou o pintor estejam eles também deslocados para a direita” (Foucault, 2011a, p. 281). Há, portanto, um sistema de incompatibilidade naquela obra: o pintor, que estaria em dois lugares diferentes em relação aos seus modelos, instabilizaria o lugar do espectador, uma vez que uma “[...] exclusão, se quiserem, de todo lugar estável e definido onde posicionar o espectador é evidentemente uma das propriedades fundamentais desse quadro, e explica ao mesmo tempo o encantamento e o mal-estar que se experimenta olhando-o” (Foucault, 2011a, p. 283).

Por meio das três operações que realiza em sua obra, Manet, longe de fugir da representação – pois, como Foucault assinala, *tudo nele é representacional* –, funda a entrada no jogo da representação de seus elementos, possibilitando que toda a arte abstrata surja a partir de então. A grandeza de seu feito é aproximada ao que Flaubert teria promovido na literatura – conforme *Posfácio a Flaubert (A tentação de Santo Antônio)* (Foucault, 2006c) –, atestando o trânsito operatório entre a pintura e a literatura na obra foucaultiana. Para o autor, Flaubert é para a biblioteca o que Manet é para o museu: cada um, a seu modo, fez emergir a metalinguagem. Manet teria inventado, propriamente, a pintura de museu.

Assim, o nascimento do museu, no século XIX, teria corroborado o próprio surgimento das ciências humanas; espaço que busca, por meio de incansáveis classificações, o estatuto de sua legitimidade. Ao mesmo tempo, com Manet a pintura foi capaz – e isso se verá ao longo do século XX – de ganhar autonomia em relação aos próprios meios. O museu e a biblioteca no século XVI e XVII, diz Foucault, expressavam uma vontade de acumulação de cunho pessoal, ao passo que, a partir do século XIX, teria triunfado *grande mania* de tudo guardar, tributária da ideia “[...] de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo” (Foucault, 2006b, p. 422).

A partir do aparecimento da pintura de museu com Manet, desponta uma nova organização pictórica do pensamento visual, segundo a qual os quadros passam a se endereçar a eles próprios, e não mais ao mundo exterior. Nesse sentido, são igualmente significativas as leituras de Foucault sobre artistas do século XX, como Paul Klee, Wassily Kandinsky e René Magritte. Sobre o último, Foucault, em 1968, escreveu o ensaio *Isso não é um cachimbo* (Foucault, 2013).

Comparado ao papel que a enciclopédia chinesa borgiana desempenha em *As palavras e as coisas*, o cachimbo de Magritte é, segundo Gros, o meio pelo qual se pode vislumbrar o projeto foucaultiano de análise da arte. Tal como “[...] Borges não comunica, de fato, *outra ordem*, mas traz a *impossibilidade mesmo de uma ordem*” (Gros, 2014, p. 22, grifos do autor), Magritte teria proposto o desmantelamento do quadro, libertando as imagens dos enunciados.

Magritte construiu um caligrama de tríplice função: “[...] compensar o alfabeto; repetir sem a ajuda da retórica; prender as coisas na armadilha da dupla grafia” (Foucault, 2013, p. 255). O artista, assim, perturbaria a relação entre imagem e linguagem, forjando o apagamento de um lugar comum à escrita e à imagem:

[...] desapareção que, do outro lado da fenda, o texto constata tristemente: isto não é um cachimbo. O desenho agora solitário do cachimbo em vão se faz, tanto quanto pode, semelhante a essa forma que designa habitualmente a palavra *cachimbo*; em vão o texto se estende abaixo do desenho com toda a fidelidade cuidadosa de uma legenda em um livro científico: entre eles não pode passar mais do que a formulação do divórcio, o enunciado que contesta ao mesmo tempo o nome do desenho e a referência do texto. (Foucault, 2013, p. 258).

O pensador destaca ainda o problema da representação que reinou do século XV ao XX, no que se refere à relação entre palavra e imagem, com a primeira regulando a segunda, ou a segunda ilustrando a primeira. Tal princípio havia sido descrito na leitura de *Las Meninas*, culminando no surgimento do homem moderno, sendo que Foucault enxergou nas operações artísticas de Magritte, Klee e Kandinsky o esfacelamento dessa mesma ordem.

Klee teria rompido com a hierarquia entre palavras e imagens, criando um campo incerto, no qual a sintaxe se justapõe aos elementos visuais. Kandinsky liberou o princípio de similitude próprio do sistema de representação, o que significa dizer que uma imagem não teria que parecer com uma coisa. Ambas as negativas serão encontradas por Foucault também em Magritte, deslocando os dois princípios da lógica representacional: a similitude e a subordinação. Em suma, os três artistas teriam criado um “[...] curto-circuito, uma liberação” (Foucault, 2011c, p. 352).

A imersão na teorização foucaultiana sobre a pintura dá a ver uma relação muito profícua e de fato pouco explorada entre Foucault e as artes visuais, uma vez que haveria no interior da obra foucaultiana um *pensamento pictural*, como o designa Stefano Catucci

(2014), pensamento este que possibilitaria enxergar tanto a literatura quanto a pintura como material para reavaliar a historicidade do pensamento (Gros, 2014).

4 EM DIREÇÃO A UMA ARQUEOLOGIA DAS IMAGENS

O filósofo norte-americano Joseph Tanke evocou o uso da arqueologia foucaultiana no campo da arte como um possível endereçamento às imagens e/ou às obras de arte que não as subjugasse em relação à palavra. Para Tanke (2009, p. 61, tradução nossa),

[...] a arqueologia trata a pintura como uma prática ou como um conhecimento prático que tem suas próprias regras, sequências e transformações. Ele [Foucault] tenta mostrar como a distribuição dos elementos formais da pintura ocorre com uma regularidade descritível em um determinado período. Isto é, ele conta como cor, espaço, profundidade, iluminação, distância e volume aparecem como resultado de certas regras de formação. Não se tenta restaurar a linguagem para o que não é verbal ou para recriar a intenção do artista.

Por meio de uma arqueologia da pintura, tal como Tanke a projeta, noções naturalizadas como periodização, movimentos, influência – para citar alguns dos conceitos de cunho essencialista ou progressista que circulam comumente no campo das artes – dariam lugar a outro tipo de pensamento, afim àquele em curso ao longo dos escritos de Foucault sobre as artes visuais.

A propósito, Georges Didi-Huberman talvez seja o pensador contemporâneo que tenha mais insistentemente perseguido a empreitada sugerida por Foucault (1987) no que se refere à arqueologia do saber, por meio da proposição da tríade analítica imagens-palavras-coisas:

Quando você está trabalhando com imagens, não pode deixar de entrar naquele movimento, naquela dificuldade esplêndida e sutil da relação entre ordem e desordem. Graças a Foucault, percebemos que podemos fazer algo mais do que simplesmente olhar as imagens e compreender seus mecanismos, que é o protótipo da forma estruturalista de trabalhar. Podemos fazer algo além disso e ver como as organizações de imagens tabulares – o que chamo de “atlas” à maneira de Aby Warburg – produzem efeitos tanto de conhecimento quanto de sintoma no conhecimento. Algo que se acumula e algo que perturba. Algo que seria tanto Mendeleev quanto Borges. Foucault estava entre os dois, é claro, e isso é o que é fascinante. (Didi-Huberman, 2015b, n.p., tradução nossa).

Mover-se entre ordem e desordem, segundo o pensador, descreveria a tarefa do trabalho analítico sobre a imagem, sem jamais desconsiderar que esta, combinada à palavra, operaria uma conjunção por vezes arriscada, a qual “[...] nos obriga a escrever esse

olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo” (Didi-Huberman, 2010, p. 172). Ademais, o que está em pauta no trato com a imagem é o fato de que, “[...] para montar, é preciso em primeiro lugar cortar, e em seguida juntar. No fundo, o que tento fazer como discípulo de Foucault, é uma arqueologia do saber visual” (Didi-Huberman, 2011, p. 21).

Didi-Huberman parece estar ciente do risco que é empreender uma arqueologia do saber visual, na medida em que se trata de uma composição atravessada, de um lado, pela tensão de diferentes temporalidades e, de outro, pelo excesso de imagens labirínticas e lacunares. Por esse motivo, ele é cauteloso ao afirmar que “[...] devemos ter cuidado de não identificar o arquivo do qual dispomos, por muito proliferante que seja, com os feitos e gestos de um mundo do qual não nos entrega mais que alguns vestígios” (Didi-Huberman, 2012, p. 210). Competiria, portanto, dispor as imagens – sobretudo, aquelas conexas à arte – no rastro das práticas veridictivas específicas de determinado contexto temporal.

Partindo da premissa geral de que a imagem serviria como uma espécie de rastro de determinados acontecimentos, Didi-Huberman assevera que ela oferece a possibilidade de interrupção do imperativo representacional e, por extensão, de um suposto curso linear da História. Ao questionar o tipo de conhecimento que a imagem produz, o pensador a toma como algo quebradiço, uma vez que ela operaria um tipo de tempo heterogêneo: seu anacronismo se dá na medida em que evidencia o passado sem se fixar nele, apresentando-se, portanto, como sintoma que interrompe o regime figurativo da representação.

A imagem impõe-se, assim, como efeito de um encontro de peças sempre em vias de serem remontadas. Urdidas em direção distinta da de suas supostas origens, elas fazem parte da beleza do encontro com as cinzas de um passado talhado incontáveis vezes no trabalho da re/montagem. Para Didi-Huberman (2015a), defrontar-se com as imagens é estar, precisamente, diante do tempo.

Daí a importância de as mirar de forma anacrônica e descontínua, tal como se desmonta um dispositivo qualquer em razão da gana de remontá-lo. “A montagem é uma exposição de anacronismos naquilo mesmo que ela procede como uma explosão da cronologia. A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento” (Didi-Huberman, 2016, p. 6).

Também o historiador Paul Veyne (2012, p. 181) alerta sobre o perigo de as imagens serem concebidas como testemunhos fiéis de uma época, não devendo, portanto, ser tomadas como a descrição de narrativas edificantes, mas como prova da “[...] existência de

uma força social, comparável à força que levanta montanhas e que, com a minúcia do cinzel, nelas esculpe pequenas flores, que não formam um alfabeto a ser soletrado”.

Desta feita, um tipo de análise ancorado no procedimento arqueogenealógico pressuporia tão somente uma zona de aproximação entre o dizível e o visível. Sobre isso, Foucault (1999, p. 12) aponta:

[...] se se quiser manter aberta a relação entre a linguagem e o visível, se se quiser falar não de encontro a, mas a partir de sua incompatibilidade, de maneira que se permaneça o mais próximo possível de uma e de outro, é preciso então pôr de parte os nomes próprios e meter-se no infinito da tarefa. É, talvez, por intermédio dessa linguagem nebulosa, anônima, sempre meticulosa e repetitiva, porque demasiado ampla, que a pintura, pouco a pouco, acenderá suas luzes.

Falar de *encontro a* supõe uma relação representacional de similitude, ao passo que falar *a partir de* suscita um campo de aproximações, não de analogias. Ainda sobre tal questão, Foucault (1987, p. 219-220) afirma:

Não se trataria de mostrar que a pintura é uma certa maneira de significar ou de “dizer”, que teria a particularidade de dispensar palavras. Seria preciso mostrar que, em pelo menos uma de suas dimensões, ela é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos. Assim descrita, a pintura não é uma simples visão que se deveria, em seguida, transcrever na materialidade do espaço. Não é mais um gesto nu cujas significações mudas e indefinidamente vazias deveriam ser liberadas por interpretações posteriores.

Competiria, nessa direção, conviver com o deslocamento paradoxal da imagem para a palavra: “Tudo diante de uma mesma superfície de quadro, de escultura, em que nada terá sido ocultado, em que tudo diante de nós terá sido, simplesmente, *apresentado*” (Didi-Huberman, 2013, p. 9, grifos do autor). No entanto, o dilema persiste se, insatisfeitos com esse desvelamento, buscarmos algo além, que ainda não está lá diante da imagem.

Desse modo, está-se paralisado, inevitavelmente, diante da espiral representacional no rastro da qual se acaba por ver o reflexo de si mesmo: sujeito do conhecimento, especulando sobre o especulativo, em um gesto escópico mágico e infinito. Diante da imagem, cabe indagar: como evadir do círculo vicioso da representação? Didi-Huberman (2013, p. 185-186) assevera que

[...] é preciso tentar romper essa zona refletora na qual especular e especulativo concorrem para inventar o objeto do saber como a *simples imagem* do discurso que o pronuncia e que o julga. Compreender-se-á o que esse gesto, eventualmente, possa ter de atormentado – tormento sofrido e causado, como se pode ler nos textos alemães do próprio Panofsky – ou mesmo suicida. Pois, ao

recusar tanto a miséria do prisioneiro quanto o triunfo do maníaco, quem rompe nem que seja só um trecho da parede já assume um risco de morte para o sujeito do saber. Ou seja, arrisca-se ao não-saber.

Tendo em mente tal *leitmotiv*, desponta uma questão geral: seja em aulas de arte, seja em pesquisas, ou ainda em exposições, estaríamos dispostos a entabular um tipo de relação desassombrada com as imagens?

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão anterior exige uma resposta em diferentes níveis, a tomar pela obstinação que o próprio campo educacional parece desenvolver com o pensamento representacional (Corazza, 2008). Apesar de o ensino das artes visuais no Brasil, especialmente a partir da década de 1980, ter se articulado genericamente em torno da imagem (Barbosa, 2005), é preciso enfatizar que aqui adotamos uma perspectiva ético-política cujo intuito é “[...] olhar para a educação e ensino das artes no sentido de perceber as grelhas de racionalidade que constituem a possibilidade de as considerarmos hoje como estruturantes e desejáveis na educação das crianças e dos jovens” (Martins, 2011, p. 21).

Daí a necessidade de buscar outros regimes de pensamento que posicionem a imagem em um viés de tensão com o legado representacional, desvelando “[...] o esgarçamento da própria operação do pensar, efeito de conexões entre linguagem e poder” (Ribeiro, 2014, p. 450).

Nesse sentido, Didi-Huberman nos fornece uma pista metodológica derivada do pensamento pictural foucaultiano por nós tratado anteriormente, apontando para uma possível aprendizagem do visível, nos seguintes termos:

[...] não reduzir sua complexidade, não enclausurar o que experimentamos na ordem do sensível, seja diante de um evento que testemunhamos ou diante de um documento visual que, em si mesmo, é testemunha de tal evento. Seria necessário saber, no plano teórico e prático, não imobilizar as imagens, isto é, não as isolar de sua própria capacidade de tornar sensível um certo instante, uma certa duração, uma certa memória, um certo desejo, etc. (Didi-Huberman, 2018, p. 168).

A tentação de subordinar a experiência da imagem à palavra nos confina à posição de meros espectadores, reduzindo a experiência “[...] a uma imitação da realidade factual, uma representação [...]. Imobiliza-se o objeto do ver quando o consideramos antes de tudo como um texto a decifrar, um enigma a ser resolvido” (Didi-Huberman, 2018, p. 162).

A imagem, pelo olhar de Didi-Huberman, possibilita ver o tempo alterando a natureza do que é visto e de quem o vê, ao contrário da suposição de um reconhecimento classificatório universal ou tributário de um conhecimento absoluto. Não obstante, vê-la é habitar o grande arquivo do mundo. É a própria experiência com o tempo que ali ganha espessura.

À guisa de conclusão, o trajeto argumentativo aqui levado a cabo devotou-se a perspectivar uma mirada outra para o ensino da arte, atribuindo-lhe um gesto de deslocamento em direção ao tempo. Mais especificamente, tratou-se de imaginar um modo outro de ensinar artes visuais, tomando as imagens como cinzas mescladas de vários braseiros mais, ou menos, ardentes (Didi-Huberman, 2012). É justamente no reencontro com essas imagens sobreviventes que recriamos nossas existências, registramos nossos tremores, arriscamo-nos a pensar – *foucaultianamente* – de outro modo.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CASTELO-BRANCO, Guilherme. Michel Foucault e a literatura. *In: VASCONCELLOS, Jorge; CASTELO-BRANCO, Guilherme. **Arte, vida e política: ensaios sobre Foucault e Deleuze***. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010. p. 51-65.

CATUCCI, Stefano. O pensamento pictural. *In: ARTIÈRES, Philippe (org.). **Michel Foucault, a literatura e as artes***. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014. p. 128-138.

CORAZZA, Sandra Mara. Para artistar a filosofia-educação: sem ensaio não há inspiração. **Revista de Educação Pública**, Cuiabá, v. 17, n. 34, p. 237-254, maio/ago. 2008.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "... O que torna o tempo legível, é a imagem". **Revista ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 6, n. 11, p. 14-28, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012.

DIDI-HIBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, G. Knowing when to cut. *In*: CAILLAT, François (org.). **Foucault against himself**. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem (do tempo). **Caderno de Leituras**, n. 47, 2016. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf . Acesso em 22 out. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Olhos livres da história. **Revista Ícone**, Recife, v. 16, n. 2, p. 161-172, 2018.

FISCHMAN, Gustavo; SALES, Sandra R. Iconoclash: reflexões sobre cultura visual e pesquisas em Educação. **Educação**, Porto Alegre, v. 37, n. 3, p. 423-432, set./dez. 2014.

FISCHER, Rosa M. B. Cinema e juventude: uma discussão sobre ética das imagens. **Educação**, Porto Alegre, v. 37, n. 1, p. 42-51, jan./abr. 2014.

FISCHER, Rosa M. B. Pequena Miss Sunshine: para além de uma subjetividade exterior. **Pro-Posições**, Campinas, v. 19, n. 2, v. 56, p. 47-57, maio/ago. 2008.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. Com que sonham os filósofos? *In*: FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 296-298.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. *In*: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. p. 415-424.

FOUCAULT, Michel. Posfácio a Flaubert: a tentação de Santo Antônio. *In*: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006c. p. 76-110.

FOUCAULT, Michel. A pintura de Manet. **Visualidades**, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 259-285, jan./jun. 2011a.

FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros**: curso no Collège de France (1982-1983). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011b.

FOUCAULT, Michel. O pensamento, a emoção. *In*: FOUCAULT, Michel. **Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011c. p. 94-101.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. *In*: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 251-267.

FOUCAULT, Michel. O “não” do pai. *In*: FOUCAULT, Michel. **Problematização do sujeito**: psicologia, psiquiatria, psicanálise. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a. p. 185-201.

FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética: resumo de um trabalho em curso. *In*: FOUCAULT, Michel. **Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014b. p. 214-237.

GROS, Frédéric. De Borges a Magritte. *IN*: ARTIÈRES, Philippe. (org.). **Michel Foucault, a literatura e as artes**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014. p. 19-26.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MARTINS, Catarina Sofia Silva. **As narrativas de génio e salvação**: a invenção do olhar e a fabricação da mão na educação e no ensino de artes visuais em Portugal (de finais de XVIII à primeira metade do século XX). Tese (Doutorado em Educação) – Instituto de Educação, Universidade de Lisboa, Portugal, 2011.

MOTTA, Manoel Barros da. Apresentação à Edição Brasileira. *IN*: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema, Coleção Ditos e escritos, vol. III. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2013. p. VII-LV.

REVEL, Judith. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. São Carlos: Editora Claraluz, 2005.

RIBEIRO, Cintya Regina. Pensamento e sociedade: contribuições ao debate sobre a experiência do ENEM. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 35, n. 127, p. 443-460, abr./jun. 2014.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Campinas: Mercado das Letras, 2003.

RICHTER, Ivone Mendes. Arte e interculturalidade: possibilidades na educação contemporânea. *In*: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lilian (org.). **Interterritorialidade**: mídias, contextos e educação. São Paulo: Edições SESC SP, 2008. p. 105-111.

RODRIGUES, Gabriela de A. Pedagogias queer e libertária para educação em cultura visual. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.36, n.3, p. 735-745, set./dez. 2010.

SANTOS, Marta Silva. **Imagens do pensamento**: a pintura de Édouard Manet e Gérard Fromanger na obra de Michel Foucault. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

SOUZA, Pedro. Prefácio à edição brasileira. *In*: ARTIÈRES, Philippe (org.). **Michel Foucault, a literatura e as artes**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014. p. 7-11.

TANKE, Joseph. **Foucault's philosophy of art**. Nova Iorque: Continuum, 2009.

VEYNE, Paul. Conduas sem crença e obras de arte sem espectador. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 24, p. 175-188, jan./jun. 2012.

Revisão gramatical realizada por: Elisa Vieira.

E-mail: elisa.vieira@alumni.usp.br