

# o poder das imagens

the power of images

yanet aguiler<sup>1</sup>

## resumo

Trata-se de refletir sobre a incompreensível permanência da condição de degradação das imagens no pensamento ocidental, que se mantém até quando elas estão se proliferando de tal forma que seja impossível evitar pensar a mediação que exercem na relação que estabelecemos com os outros e com o mundo. Iconofilia e iconofobia são os extremos de um debate, instaurado por Platão e reafirmado pelo cristianismo, em que se privilegia o texto em detrimento da imagem. A querela entre René Magritte e Michel Foucault reproduz o embate que, desta vez, será pensado a partir de uma autonomia epistêmica da imagem.

## palavras-chave

Imagem; Política; Poder; Conhecimento; Visível/invisível.

## abstract

*It is about reflecting on the incomprehensible permanence of the degradation of images in Western thought, which persists even when they are proliferating in such a way that it is no longer possible to avoid thinking about the mediation, they exert in our relationships that we establish with other and with the world. Iconophilia and iconophobia are the extremes of a debate, initiated by Plato and reaffirmed by Christianity, in which the text is privileged over the image. The quarrel between René Magritte and Michel Foucault reproduces the clash that, this time, will be thought of from an epistemic autonomy of the image.*

## keywords

*Image; Politics; Power; Knowledge; Visible/invisible.*

---

<sup>1</sup> Professora doutora do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo.

Até o final do século passado, as imagens eram consideradas como carentes de autonomia epistêmica por um grande número de filósofos ocidentais ou ocidentalizados. Em 1960, Maurice Merleau-Ponty afirma: “A palavra imagem é mal-afamada porque se julgou irrefletidamente que um desenho fosse um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental um desenho desse gênero em nosso bricabraque privado”<sup>2</sup>. Na academia, a imagem segue inspirando desconfianças, pois, embora não seja possível simplesmente a desconsiderar, é inegável que a iconofobia ainda permaneça, mesmo e inclusive entre aqueles que se debruçam sobre ela. Um exemplo de tal atitude iconofóbica – dentre tantos outros – pode ser observado quando algumas imagens são qualificadas como “imagens que pensam”, enquanto outras não suscitam interesse algum e são deixadas de lado, o que mostra a permanência de sua condição de degradação. Supomos então que as privilegiadas sejam aquelas não miméticas, que apelam para um conceito ou um texto que possa trazer uma inteligibilidade ao mesmo tempo complexa e apaziguadora. Portanto, mesmo essas ainda precisam passar pelo crivo do escalonamento hierárquico para demonstrar e comprovar que são dignas de atenção. Trata-se de um longo debate, que vem desde a antiguidade e traduz uma contenda, instaurada por Platão e reafirmada pelo cristianismo, entre o que pensamos de nosso mundo e suas imagens e de um outro mundo, que supostamente estaria para além deste. Em geral, esse além, considerado por seus defensores como “mais verdadeiro”, é alcançado pelo pensamento/alma, em uma depuração de toda corporalidade – nossa e do mundo. Evidentemente, tal discussão é bastante complexa e arriscamos resumi-la de maneira simplista, uma vez que nossa intenção não é fazer um apanhado argumentativo para mostrar como as imagens ou algumas delas são dignas de pensamento; ao contrário, gostaríamos de questionar justamente a forma hierárquica com que a modernidade ou o ocidente se apropriou e desenvolveu esse tópico.

Poderíamos dizer que as imagens são submetidas como nós, os habitantes da América Latina, a regras rígidas de imigração? De certa forma sim, pois pouquíssimas delas conseguiriam ter a mesma “dignidade cidadã” que se atribui ao texto, a saber, aquelas que “pensam” ou são dignas de pensamento. Uma quantidade bem maior passaria pelo controle migratório de forma ilegal, e poderia ser adotada como exemplo de cópia servil ou malfeita, sempre em comparação à matriz europeia/textual, a serviço de um escopo meramente ilustrativo e, portanto, cidadãs de segunda classe. Um número expressivo delas precisaria retornar ao seu lugar de origem sem obter nenhuma visibilidade, ou seja, aquelas que não conseguem chegar ao mercado, seja o acadêmico ou o da arte. A maioria acabaria por perecer nessa zona fronteira hierárquica do dito e propalado conhecimento religioso/científico. Esses julgamentos estabelecem uma prática de hierarquização que nós da América Latina sabemos muito bem o que significa – os considerados sem alma, sem civilidade, sem história, sem pensamento etc. Nessa direção, W.J.T. Mitchell afirma que as imagens são submetidas a todas as violências e censuras sofridas pelas ditas minorias: mulheres, crianças, afro-ameríndios etc.<sup>3</sup>

Ainda bem que não são poucos a investirem contra essa degradação, pois é de suma importância tentar ir além e compreender como as imagens funcionam e nos afetam, visto que, dada sua intensa proliferação na atualidade, não há como negar a mediação importantíssima que exercem na nossa relação com o mundo e com os outros. De modo que, muito mais do que tentar definir o que as imagens são, é necessário pensar

<sup>2</sup> MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 23.

<sup>3</sup> “A pergunta [o que querem as imagens?] de certo modo ecoa toda a investigação a respeito do desejo do Outro desprezado ou menosprezado, da minoria e do subalterno, que tem sido tão central para os estudos modernos sobre gênero, sexualidade e etnia”. MITCHELL, W.J.T. *O que as imagens realmente querem?* In: ALLOA, Emmanuel. *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 166.

sua eficácia, atentando para a forma como laboram e nos comprometem, mesmo porque não é mais possível pensar um conceito universal e a-histórico para elas.

Entretanto, não queremos elucubrar sobre o seu funcionamento e a afeição que provocam, tarefa multidisciplinar bastante árdua e complexa para um artigo. Dito isso, gostaríamos então de retomar as reflexões que René Magritte colocou a Michel Foucault por meio de uma das cartas enviadas a ele em 1966, mesmo ano que o livro *As Palavras e as Coisas* foi publicado. Importante mencionar que não temos a presunção de fazer uma abordagem monográfica do artista, com os desdobramentos da alcunha de pintor clássico que Magritte carrega, apesar de seus aportes ao surrealismo. Menos ainda ambicionamos discutir a filosofia foucaultiana. E sequer pretendemos trabalhar em profundidade a relação que se estabeleceu entre ambos a partir dos trabalhos que Foucault lhe dedicou – *Isto não é um cachimbo* (1968) e *A Pintura de Manet* (1971). Trata-se apenas de pensar sobre as questões que um artífice da imagem coloca, em um curto texto, a este pensador que provocou uma mudança na nossa maneira de pensar o pensamento – com o perdão da redundância – e que é considerado como aquele que “[...] sempre soube pintar quadros maravilhosos como fundo de suas análises”<sup>4</sup>. Consideramos ainda que tanto o artista quanto o filósofo estão dentro de uma tradição francesa que, apesar dos escritos de Henri Bergson e de Maurice Merleau-Ponty, até pouco tempo atrás colocava a imagem a partir de um viés fundamentalmente semiológico.

Embora tenham sido fundamentais para os inícios do pensamento sobre as imagens na academia moderna, os estudos semióticos e da semiologia ainda preservam um resquício do tom iconofóbico tradicional. Apesar de suas diferenças, colocamos a semiótica e a semiologia juntas pelo fato de terem em comum a pressuposição de que as imagens, apesar de serem dignas de estudos, não possuem ainda autonomia epistêmica. Somente em 1983 Gilles Deleuze publica *A imagem movimento*, colocando em evidência a importância das imagens a partir da filosofia bergsoniana. Esta obra deleuzeana vai colocar na berlinda a abordagem semiológica proposta pelo teórico de cinema Christian Metz em *A Significação no Cinema* (1977), que havia tido uma recepção muito boa por parte dos acadêmicos franceses, e se tornou um dos textos mais lidos entre as décadas de 70 e 80 pelos que se dedicaram a pensar o cinema no Brasil. Segundo Deleuze, embora os estudiosos que associaram cinema e linguística, como Metz e também Pier Paolo Pasolini, tenham uma produção crítica importantíssima, sempre acabam “mostrando que o cinema é outra coisa”<sup>5</sup>. Apesar de o filósofo francês estar pensando fundamentalmente nas imagens cinematográficas, o “ser outra coisa”, diferente da linguagem, pode ser aplicado a qualquer imagem. Com isto, Deleuze muda a forma de pensar e falar das imagens e não apenas na filosofia, ou seja, ao separar imagem e linguagem, ele colocaria em xeque a corriqueira subordinação da primeira à segunda.

A semiótica como ciência dos signos, de acordo com Hans Belting, coloca-se como uma sublevação “contra o poder das imagens”<sup>6</sup>. Embora seja um fenômeno relativamente recente, a semiótica tem uma “longa pré-história, e as suas controvérsias foram conduzidas sobretudo pelos teólogos que dominavam a cena política e nela exerciam reiteradamente seu poder social em nome das imagens ou dos signos”<sup>7</sup>. Assim, as imagens e os signos carregam uma conotação eminentemente política, ligada ao exercício do poder. O principal problema da semiótica é que acaba por reduzir, de

<sup>4</sup> DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2013, p. 33.

<sup>5</sup> DELEUZE, G. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 72.

<sup>6</sup> BELTING, H. *A verdadeira imagem - Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 141.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 141.

maneira simplista, as imagens aos signos. Segundo Belting, “se for aplicada às imagens, a convertibilidade dos signos visuais e linguísticos não pode resolver-se no sentido de uma equação simples”<sup>8</sup>. Tal complexidade se deve ao fato que, no caso das imagens, há uma referência às “experiências corpóreas (a visibilidade de outros corpos e o desejo de um substituto icônico da visibilidade anulada)”<sup>9</sup>, diferente dos signos, cujo significado é sempre negociado. Portanto, se a imagem pode ser usada como signo, ela não pode ser limitada “à classe dos signos”<sup>10</sup>. Apesar disso, ela foi sempre submetida a essa conversão para um uso eminentemente político, como pudemos constatar pelas controvérsias que aconteceram sobre a imagem, que giraram em torno da religião e da política.

Nossa academia, formada majoritariamente pela tradição francesa, retoma e implementa as teorias da imagem – nos escritos sobre cinema, artes plásticas, filosofia etc. – que são subservientes ao legado semiótico. Ainda bem que novos ventos sopram e não apenas a filosofia está mudando com relação às imagens, uma vez que começamos a ler historiadores da arte e estudiosos das imagens como Belting e Mitchell<sup>11</sup>, ambos apontando para a insuficiência da semiótica para tratar delas, além de questionar e problematizar a permanência desta inexplicável degradação da imagem no pensamento ocidental. Expressões como “promoção ontológica” ou reversão platônica, cunhadas por Arthur Danto<sup>12</sup>, já são colocadas por nossos colegas acadêmicos, de modo que aos poucos a pesada carga iconofóbica que se implementou nos estudos sobre as imagens vai se diluindo.

Voltando à correspondência entre Magritte e Foucault, o pintor enviou duas cartas<sup>13</sup> ao filósofo. Debruçar-nos-emos sobre a primeira delas, claramente motivada pela análise que Foucault fez da pintura *As Meninas*, de Diego Velázquez<sup>14</sup>. Pouco se fala destas duas cartas, em uma escassa fortuna crítica. No Brasil, foram publicadas como apêndices do livro *Isto não é um cachimbo*, e tratadas enquanto “complementos” da leitura que Foucault fez de Magritte. Em uma série de artigos publicados no Brasil sobre a relação entre o filósofo e o pintor<sup>15</sup>, fica evidente a disparidade que se estabelece entre eles já em seus títulos, uma vez que todos subordinam a leitura dos quadros de Magritte à crítica foucaultiana. *Isto não é um cachimbo* se tornou uma leitura canônica das pinturas

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 141-142.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>11</sup> MITCHELL, W.J.T. *Iconology, image, text e ideology*. Chicago: University Chicago Press, 1987.

<sup>12</sup> DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

<sup>13</sup> Apesar de não abordarmos a segunda carta neste artigo, é importante mencionar que ela faz supor se tratar de algum texto ou comentário que Magritte teria lido ou ouvido acerca de como Édouard Manet teria rompido, em *O Balcão* (1868-1869), com a representação clássica de *Majas no Balcão* (1808-1814), de Francisco Goya, e que ele, Magritte, teria continuado e levado ao extremo em *Perspectiva: O balcão de Manet* (1950). Trata-se de uma hipótese, já que o artigo *Isto não é um Cachimbo* é de 1968 e a conferência que Foucault fez na Tunísia sobre Manet, em que menciona Magritte, data de 1971. Ou seja, as publicações só vieram à luz após a morte do pintor. Tal carta portanto mostra-se bastante interessante para que seja possível repensar uma história da arte a partir do diálogo entre artistas, manifestando-se pela retomada que Manet fez de um tema pintado por Goya, e pela reprise muita irônica do próprio Magritte. Dada a extensão que a análise desta segunda missiva suporia, não cabe aqui tratar dela.

<sup>14</sup> VELÁZQUEZ, D. *As Meninas*. Madrid: Museu do Prado, 1656.

<sup>15</sup> Em uma rápida busca na internet por publicações em língua portuguesa sobre a relação entre Magritte e Foucault, encontramos algumas a este respeito em revistas de filosofia e arte, entre elas destacamos: *Isto é um Cachimbo*, Virginia Figueiredo (*Kriterion*, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005); *A Crítica de Arte de Michel Foucault*, Claudio Vinícius Felix Medeiros e Marcele Linhares Viana (*Revista de Cultura Teológica*, Universidade Católica de São Paulo, 2012); *As Palavras e as Imagens* do espanhol Rodrigo Castro Orellana (*Princípios de Filosofia*, Universidade Federal de Rio Grande do Norte, 2014); *Sábria Dislexia: entre a Similitude e a Semelhança*, Stéphane Huchet (*Revista Modos*, Universidade Estadual de Campinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade de Brasília, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Universidade Federal da Bahia e Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2018); *Diante do Espelho: Texto de Michel Foucault sobre Arte Representacional frente a Produção Artística de 1960*, Alexandre Gaiotto Miyoshi.

*A traição das imagens* (1929) e *Os dois mistérios* (1966), portanto, da relação entre imagens e textos nas análises das pinturas. Já no início do livro, Foucault assim descreve *A traição das imagens*:

Primeira versão, a de 1926, eu creio: um cachimbo desenhado com cuidado e, em cima (escrita a mão, com uma caligrafia regular, caprichada, artificial, caligrafia de convento, como é possível encontrar servindo de modelo no alto dos cadernos escolares, ou num quadro-negro, depois de uma lição de coisas), esta menção: “Isto não é um cachimbo”<sup>16</sup>.

Como se pode constatar, a descrição do quadro é bastante sumária: “um cachimbo desenhado com cuidado”. Rapidez e laconismo injustificados, pois a figura não é apenas o desenho - que, aliás, nem é exatamente um desenho, mas uma pintura marcada por uma incidência de cores, brilhos, linhas, luz e sombras -, e porque abandona, sem nenhuma justificativa, a importância do seu fundo monocromático e luminoso, além das próprias letras desenhadas. Ao contrário da concisão simplista e acelerada de Foucault ao tratar da imagem, há uma excessiva prolixidade ao falar da pequena frase grafada: “escrita à mão, caligrafia regular, caprichada, de convento, além de se enumerar os prováveis espaços em que ela poderia aparecer, cadernos escolares ou quadro negro”. Assim, Foucault parece ignorar a reivindicação do próprio Magritte sobre como “Num quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens”<sup>17</sup>, e, portanto, são imagens. Segundo Tim Ingold aponta, é como se o visual tivesse “pouco ou nada a ver com o que significa ser capaz de ver. Ou seja, mal lida com o fenômeno da luz. Ao contrário, concerne às relações entre objetos, imagens e suas interpretações”<sup>18</sup>. Nesta maneira corriqueira de conceber e falar sobre a imagem, Foucault sequer lida com ela, limitando-se a identificar o objeto, a comentar que é um desenho feito com cuidado e a o interpretar a partir do pequeno texto. Assim, a monumentalidade da imagem do cachimbo diante da discreta e pequena frase desaparece milagrosamente, tornando-se bem menor. Se considerarmos o tamanho das letras, comparativamente o cachimbo flutua enorme sobre um fundo amarelado luminoso, como se fosse recorte de um espaço indiscernível, quase infinito. O filósofo não apenas é breve em sua fala com relação às imagens, como parece não perceber diferenças fundamentais quanto ao fundo e aos cachimbos dos outros quadros quando passa a os comparar, já que afirma se tratar do mesmo cachimbo. A rápida identificação da pintura com a folha de uma cartilha alfabética não condiz com a sofisticação que a tela apresenta em termos de cor e luz, sombra, brilho, profundidade etc. Será que tal associação simplista com a cartilha escolar, que se tem na primeira olhada, é uma espécie de troça? Em suas obras, Magritte costuma brincar com nossa ânsia de identificação mimética e representativa e também com o relativo apaziguamento que ela parece proporcionar. De qualquer forma, a presença dos elementos pictóricos, ignorados por Foucault, dificulta a simples assunção de que a *Traição das imagens* seja a mera imitação de uma cartilha alfabética. Que o pintor pareça corroborar, em *Os dois mistérios*, que se trata da reprodução da cartilha, permanece em suspenso, porque se passou muito tempo entre um quadro e outro para que a tela de 1929 seja apenas uma mera confirmação dessa assimilação simplista, mesmo porque ela parece ser uma das tantas blagues do pintor. A opção pela palavra *mistérios* para o título

<sup>16</sup> FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 6.

<sup>17</sup> Aliás, esta citação aparece no texto do próprio Foucault, in MAGRITTE *apud* FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 57. Entretanto, não há um desdobramento significativo da citação que nos faça refletir sobre a imagem.

<sup>18</sup> INGOLD, T. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Editora Vozes, 2021, p. 206.



do quadro de 1966, que faz referência tanto à imagem como ao texto, também nos leva a desconfiar da identificação reducionista.



**Figura 1:** *A traição das imagens* (1929), René Magritte. Óleo sobre tela, 60 x 80 cm.  
Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Treachery\\_of\\_Images](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images)



**Figura 2:** *Os dois mistérios* (1966), René Magritte. Óleo sobre tela, 65 x 80 cm. Fonte: ALLMER; SPOZIO, 2016, p. 72.

A cromaticidade dos fundos e as diferenças dos cachimbos, nos dois quadros citados, trazem uma série de questões que reafirmam a incomensurabilidade da relação entre imagem e texto. Na análise foucaultiana da pintura de 1929, a relação infinita entre linguagem e pintura, um importante aporte do filósofo para o pensamento ocidental, só parece se confirmar a respeito do texto, ignorando as imagens. É claro que pode se argumentar afirmando que o interesse de Foucault é justamente em relação à linguagem ou mais especificamente ao discurso, este o “objeto privilegiado para a compreensão dos vários campos do saber...”<sup>19</sup>. Entretanto, nessa relação se jogam muito mais razões que as razões discursivas podem descobrir, de modo que é necessário refazer o caminho no sentido de a recolocar a partir da imagem, tal como Magritte parece reivindicar tanto em suas obras quanto nas cartas que enviou ao filósofo.

A junção de imagens e textos ocupa uma parte considerável da produção artística de Magritte, aparecendo em inúmeros de seus quadros. Segundo Yu Myongja, Magritte teria feito, já em 1923, um cachimbo com a palavra *pipe* escrita logo abaixo do desenho, mostrando que tal questão surge bem cedo para o pintor – o trabalho foi realizado logo

<sup>19</sup> MAZZOLA, R. B. *O cânone visual: as belas artes em discurso*. São Paulo: Ed. Unesp, 2015, p. 117.

depois de sua primeira exposição, em 1920, no Centro de Arte de Bruxelas, e quatro anos após seu ingresso na Academia Real de Belas Artes de Bruxelas. A primeira pintura a óleo na qual imagens e palavras estão juntas é *Le clef des songes* (1927), e esse vínculo vai proliferar durante toda sua trajetória, a tal ponto que em 1967, um ano antes de sua morte, ele ainda pintará *Os dois mistérios* e *Le jeu de mourre*<sup>20</sup>, em que se mantém tal ligação entre imagem e texto. Em 1929, Magritte publica o artigo *Mot & Image (M & I)* para a revista *Révolution Surréaliste*, no qual exhibe uma espécie de cartilha com as diversas relações entre palavras e imagens, tendo como objetivo as explicitar melhor, num formato em que a escala entre um e outro não é desproporcional como no caso de *A traição das imagens*. Assim, aparentemente, tal combinação faz uma abordagem mais textual. Myongja menciona que “Magritte a écrit le première jet de son article en même temps qu’il travaillait à ses premières tableaux-alphabets”<sup>21</sup>.



**Figura 3:** R. Magritte, *Les Mots et les images*, in *La Révolution surréaliste*, n°12, Décembre 1929.  
 Fonte: [https://musee-magritte-museum.be/uploads/pages/files/magritte\\_fr\\_1.pdf](https://musee-magritte-museum.be/uploads/pages/files/magritte_fr_1.pdf)

Não sabemos se Foucault conhecia esse artigo de Magritte, embora ali, como mencionamos, o pintor já ensaia diversas relações fundamentais entre imagem e texto. De acordo com D. Sylvester, é preciso “déterminer dans quelle mesure les aphorismes de *M. & I* explicitent ce que Magritte a déjà accompli avec ces tableaux-alphabets, ou dans quelle mesure ils énoncent un programme qui reste à mettre en pratique”<sup>22</sup>. Seja uma explicitação ou um programa, a cartilha, assim como as pinturas, é interpretada a partir do interesse que os surrealistas tinham pela linguagem. Entretanto, *M & I* é um trabalho pictórico e textual, traduzindo, como coloca Myongja, o interesse do pintor pelo

<sup>20</sup> O título desta obra foi mantido na língua original por não ter sido traduzido para o português.

<sup>21</sup> “Magritte escreveu o primeiro rascunho de seu artigo ao mesmo tempo em que trabalhava em seus primeiros quadros alfabéticos”. MYONGJA, Yu. *Magritte: une poétique des mots et des images (1927-1930)*. In: Open Edition Journals: *Lettres du Jour*, n. 13, 1996, p. 183.

<sup>22</sup> “É preciso determinar até que ponto os aforismos de *M & I* explicam o que Magritte já conseguiu com estas cartilhas alfabéticas, ou até que ponto enunciam um programa que ainda precisa ser posto em prática”. SYLVESTER, D. *apud* MYONGJA, Y. Magritte: une poétique des mots et des images (1927-1930). In: *Open Edition Journals: Lettres du Jour*, n. 13, 1996, p. 181-192, p. 189.

liame entre pintura e pensamento, questão fundamental colocada por ele a Foucault na referida carta. No entanto, em sua abordagem, Myongja dá destaque apenas às relações entre enunciados, privilegiando as palavras em detrimento das imagens, o que não faz jus à cartilha, na qual vemos inúmeros desenhos.

E se pensarmos a cartilha enquanto um esforço de alfabetização pelas imagens e não pela escrita? Tal questão não é desprezível, se considerarmos que somos, como aventam alguns estudiosos, analfabetos visuais. Sabemos ainda que em alguns países, como por exemplo na Inglaterra, já é prática pedagógica alfabetizar as crianças em imagens. Por se tratar de um artífice da imagem, o pintor não estaria justamente nos dizendo que, na relação entre imagens e textos, estaríamos aquém das primeiras? Em “Más allá de la comparación”, um dos capítulos de *Teoría de la imagen*, Mitchell coloca como epígrafe a seguinte frase que Deleuze escreve em seu livro sobre *Foucault*: “No existe ningún vínculo que pueda moverse desde lo visible a la declaración, o desde la declaración a lo visible. Pero lo que hay es una revinculación continua que atraviesa la falla o fractura irracional”<sup>23</sup>. Assim, embora incomensuráveis, há uma prática que vincula imagem e palavra. Esta conexão, desde a antiguidade, foi tratada no âmbito das chamadas “artes irmãs”. Como se sabe, a frase *Ut pictura poeisis*, de Horácio, retomada por Gotthold Ephraim Lessing, colocou em voga uma relação comparativa entre elas, baseada na suposição de que a história da arte forneceria analogias visuais para os estudos literários<sup>24</sup>.

Como se pode notar, é longa a história desse processo comparativo entre imagem e texto, sendo sua manifestação mais recente a empreendida pela semiótica. Segundo Mitchell, os estudos semióticos, assim como a estética, a poética e a retórica, embora estejam repletos de *tropos* com comparações interartísticas que merecem análise, têm três limitações importantes:

La primera la presuposición de un concepto unificador (el signo, la obra de arte, la semiosis, el significado, la representación, etc.) y de la ‘ciencia’ a la que está asociado, que hace que las proposiciones comparativas/diferenciantes sean posibles e incluso inevitables. La segunda es la estrategia de comparación/contraste sistemático, que ignora cualquier otra forma de relación, ignorando la posibilidad de yuxtaposiciones metonímicas, de incommensurabilidad y de formas de alteridad no mediadas y no negociables. La tercera es el historicismo ritualista, que siempre sirve para confirmar una secuencia dominante de periodos históricos [barroco, clásico, moderno, etc.], una narrativa maestra canónica que lleva hasta el momento presente y que parece incapaz de registrar historias alternativas, contramemorias o prácticas de resistencia<sup>25</sup>.

De modo que a comparação não se mostra necessária para estudar este problema. Se quisermos enfrentar, de fato, a relação da imagem e do texto ou as diferenças entre

<sup>23</sup> “Para além da comparação”. “Não existe nenhuma ligação que possa vincular o visível ao enunciável, ou do enunciável ao visível. O que existe é uma reconexão contínua que perpassa a falha ou fratura irracional”. MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal, 2009, p. 79.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>25</sup> “A primeira é a pressuposição de um conceito unificador (o signo, a obra de arte, a semiose, o significado, a representação etc.) e da ‘ciência’ à que está associado, o que torna possíveis e até inevitáveis proposições comparativas/diferenciativas. A segunda é a estratégia de comparação/contraste sistemático, que ignora qualquer outra forma de relação, ignorando a possibilidade de justaposições metonímicas, de incomensurabilidade e de formas de alteridade não mediadas e inegociáveis. O terceiro é o historicismo ritualístico, que sempre serve para confirmar uma sequência dominante de períodos históricos [barroco, clássico, moderno etc.], uma narrativa mestra canônica que conduz ao momento presente e que parece incapaz de registrar histórias alternativas, contra-memórias ou práticas de resistências”. *Ibidem*, p. 82.



visível e legível, precisamos encarar a demanda de um “duplo alfabetismo”<sup>26</sup>. Tais relações “no constituyen nunca un problema meramente formal, ni un problema que se pueda resolver con una semiótica ‘científica’. Lo que está en cuestión es precisamente el valor, la localización, e incluso la propia identidad de lo verbal y lo visual”<sup>27</sup>. Assim, por exemplo, a respeito da relação que sempre se coloca nos estudos comparativos entre similaridade/semelhança e diferença, a questão é saber “¿qué efectos tienen estas diferencias (o similitudes)?”<sup>28</sup>, sem necessariamente atentar para o que se assemelha e se diferencia. Além disso, como se pode ver na lista dos conceitos unificadores, a subsunção da imagem é clara. Na obra de Aristóteles, principalmente na *Poética*, é evidente o privilégio, segundo Mitchell, da *lexis* e a recusa da *opsis*. Tais escolhas e exclusões foram retomadas em muitos momentos da história do que chamamos de modernidade. Então, se isto for digno de consideração, estamos mais do que atrasados nos estudos das imagens. De qualquer forma, não há mais como evitar a reivindicação de que a análise delas deva ser tão complexa como a do verbal. Não se trata de fazer uma mera inversão, dando mais atenção a elas do que ao texto, pois não é opção entrar nas fileiras da iconofilia, o que nos levaria a uma forma dicotômica de pensar a relação e, portanto, a abrir mão de enfrentar toda a complexidade inerente a elas.

No diálogo entre Magritte e Foucault, a necessidade de atribuir importância ao visual não passou despercebida para a fortuna crítica brasileira. Virginia Figueiredo, em *Isto é um cachimbo*<sup>29</sup>, retoma a frase de *A traição das imagens*, usada por Foucault, retirando-lhe seu peso negativo. Segundo a autora, “O cachimbo no quadro de Magritte é como nenhum cachimbo no mundo pode ser. Qualquer outro cachimbo no mundo será insuficiente para ser no sentido que só a obra de arte pode reivindicar ser”<sup>30</sup>. Trata-se de uma tentativa de repensar a imagem em toda sua complexidade, sem reduzi-la à mera representação ou cópia, sem negar, no entanto, que a mimese figurativa seja um dos seus usos e funcionamentos. Contudo, ao lamentar sobre o “valor ontológico da obra de arte ter acabado nas mãos do mercado”<sup>31</sup>, Figueiredo retoma, em vários sentidos, a degradação tradicional vinculada às imagens. Além de serem pensadas como arte – cidadã do primeiro mundo que deixa as outras fora desse espaço privilegiado –, esta categoria prestigiada perde relevância, já que cai em domínios não muito recomendáveis, como se pode constatar na citação. Consequentemente, mesmo as imagens “artísticas” passam a ser vistas como “suspeitas”.

Mas, afinal qual a importância de as imagens terem ou não um valor (quase sempre atribuído pelas instâncias de poder), se estão onipresentes e não podemos as evitar? É claro que as leituras ocidentais que se debruçaram sobre elas estão intimamente ligadas ao julgamento, o que nos impede de desconsiderar esta prática. Porém, a tabela valorativa não pode determinar quais devemos estimar dignas de estudos. Nesse sentido, muitos historiadores da arte contemporâneos colocam que devemos, se não abandonar, ampliar as pesquisas sobre a arte para o que chamam de estudos visuais. Hans Belting é um dos que abriram esta nova estrada. *O fim da história da arte e Antropologia da imagem*<sup>32</sup>

<sup>26</sup> MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal, 2009, p. 84.

<sup>27</sup> “Nunca constituem um problema meramente formal, nem um problema que possa ser resolvido com a semiótica ‘científica’. O que está em questão é justamente o valor, a localização e até a própria identidade do verbal e do visual”. *Ibidem*, p. 85.

<sup>28</sup> “Que efeitos têm estas diferenças (ou similitudes)? *Ibidem*, p. 85.

<sup>29</sup> FIGUEIREDO, V. *Isto é um cachimbo*. In: *Kriterion: Revista de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais*, v. 46, n. 112, 2005, p. 442-457.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 456.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 457.

<sup>32</sup> *O fim da história da arte* veio a público em 1983 e *Antropologia da Imagem* em 2001.

são títulos de dois livros que deixam bastante claro o que acabamos de mencionar. Já os estudiosos da cultura visual desconsideram esta hierarquização e pensam as imagens *tout court*, de modo que as obras de arte fazem parte delas.

Passemos novamente à carta. Cabe mencionar que ambas finalmente deixaram de ser um apêndice do livro de Foucault<sup>33</sup> em 2017, e foram publicadas na Revista Caliban<sup>34</sup>.

As palavras Semelhança e Similitude permitem ao senhor sugerir com força a presença – absolutamente estranha – do mundo e de nós próprios. Entretanto, creio que essas duas palavras não são muito diferenciadas, os dicionários não são muito edificantes no que as distingue.

Parece-me que, por exemplo, as ervilhas possuem relação de similitude entre si, ao mesmo tempo visível (sua cor, forma, dimensão) e invisível (sua natureza, sabor, peso). É a mesma coisa que concerne ao falso e ao autêntico etc. As “coisas” não possuem entre si semelhanças, elas têm ou não têm similitudes<sup>35</sup>.

Destacamos no trecho acima cinco aspectos importantes: Magritte parte da absoluta estranheza a respeito da presença do mundo e de nós, constata a imprecisão das palavras, condimenta a crítica com uma pitada de ironia ao rebaixar a junção da semelhança e similitude a uma análise de ervilhas, complementa com a reafirmação da ligação indissolúvel entre visível e invisível, e, finalmente, conclui que no mundo das coisas não há semelhança, apenas similitudes. Embora curta, a trama argumentativa é bem alinhavada. Num primeiro momento, ela contrapõe-se firmemente à ideia de que aquilo que vamos chamar a superfície do mundo ou o visível seja indigno de interesse. O mundo e nós não somos transparentes, temos uma presença muito estranha, quase sempre omitida ou ignorada. E se os registros da linguagem sequer são capazes de esclarecer a diferença entre semelhança e similitude, menos ainda serão no que diz respeito a essa estranha presença. A ironia propõe zombeteiramente uma filosofia da ervilha, como se Magritte dissesse a Foucault: “menos” (maneira coloquial e engraçada de rebaixar a pretensão do outro). E termina com a afirmação de que no mundo das similitudes, ao contrário daquele das semelhanças, há uma indissolubilidade entre o visível e invisível. Conclusão importante, que será desdobrada na continuação da carta, da qual destacamos ainda o seguinte trecho:

Só ao pensamento é dado ser semelhante. Ele se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece.

Ele é tão invisível como o prazer e a pena. Mas a pintura faz intervir uma dificuldade: há o pensamento que vê e que pode ser descrito visivelmente. *As damas de honra* [*As meninas*] são a imagem visível do pensamento invisível de Velazquez. O invisível seria, então, por vezes visível? Só com a condição que o pensamento seja constituído exclusivamente de figuras visíveis.

A esse respeito, é evidente que uma imagem pintada – que é intangível por sua natureza – não esconde nada, enquanto o visível tangível esconde sistematicamente um outro visível – se cremos em nossa experiência<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 91-97.

<sup>34</sup> Cabe mencionar que a publicação das cartas conta com a mesma tradução do referido livro de Foucault, feita por Jorge Coli. Por esta razão, optamos por usar como referência o livro no lugar da revista. No entanto, mencionamos a publicação pelo fato de as cartas terem deixado de ser mero apêndice, adquirindo autonomia. Disponível em: <https://revistacaliban.net/duas-cartas-de-ren%C3%A9-magritte-a-michel-foucault-7e2d7c209e4e>. Acesso em : 20 nov. 2023.

<sup>35</sup> FOUCAULT, M. *Op. Cit.*, p. 91-92.

<sup>36</sup> FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 92-93.

No primeiro parágrafo, Magritte vai expor o seu ponto de vista a respeito da relação entre o pensamento, a semelhança e o mundo. Resumidamente, há uma subsunção do primeiro e do segundo ao terceiro, pois ao pensamento só cabe ser o que lhe é dado pelo mundo. Velha questão filosófica que já provocou muita polêmica a respeito da relação que nós, humanos, temos com o mundo. De certa forma, essas frases da carta parecem estabelecer um diálogo com Maurice Merleau-Ponty. Segundo este filósofo:

A duvidosa relação de semelhança é nas coisas uma clara relação de projeção. Um cartesiano não se vê no espelho: vê um manequim, um “exterior” do qual tudo faz supor que os outros o vejam do mesmo modo, mas que, para ele próprio como para os outros, não é uma carne. Sua “imagem” no espelho é um efeito da mecânica das coisas; se nela se reconhece, se a considera “semelhante”, é seu pensamento que tece essa ligação, a imagem especular nada é *dele*<sup>37</sup>.

Como se pode ler, além de ser um produto do pensamento, a semelhança cria uma relação de exterioridade muito ingênua e prepotente, que é rebaixada de maneira engraçada quando Merleau-Ponty afirma que um “cartesiano não se vê no espelho”. A carta de Magritte, de certa forma, emula essa posição.

Obviamente, as conexões que Magritte e Foucault estabelecem com Merleau-Ponty são muito mais complexas do que pode ser tratado aqui. Mais uma vez gostaríamos de pontuar que não nos arriscaremos a falar de maneira extensiva de tais relações; apenas queremos sugerir, nesse diálogo entre a carta e em algumas frases do filósofo que dedicou um livro à relação entre visível e invisível<sup>38</sup>, o que repercute nas diversas maneiras como fazemos a junção entre semelhança, pensamento e mundo. Assim, usamos arbitrariamente alguns pensamentos desse filósofo com a única justificativa que eles nos ajudam a pensar tal missiva de forma mais consequente. Nessa distensão provocada pela conversa, interessa ainda frisar que a relação unilateral e simplista entre interior e exterior se estabelece à custa do rebaixamento da imagem.

Tais diálogos hipotéticos reforçam a ideia de que os problemas que Magritte coloca a Foucault antecipam e repercutem na maneira como muitos estudiosos, não apenas da imagem, retomam a questão fora/dentro ou do exterior e do interior. Assim, parece-nos fundamental que esta questão seja algo debatida, já que tem consequências na maneira como nos acostumamos a analisar as imagens nos outros campos disciplinares. Por exemplo, na pintura, no cinema e na música, os conceitos de paisagem e de paisagem sonora são completamente subsidiários desta visão que deixa o espectador como estando “fora” do mundo que ele contempla. Os estudiosos do anticolonialismo sabem que essa posição, a laicização da figura de deus travestido em intelectual, é a do homem branco e europeu, que se impôs de maneira violenta a outros povos por um processo horrendo de colonização, que segue se atualizando de várias maneiras, incluindo o “privilegio divino” de se colocar “fora”. Supor que nossa mente é muito maior que o mundo manifesta um profundo narcisismo antropocêntrico do homem moderno ocidental. Em *Quatro objeções para a concepção de paisagem sonora*, Tim Ingold<sup>39</sup> deixa bem evidente como é pretensioso e sem sentido o ser humano se colocar fora do mundo, além de ser uma postura perigosíssima para a manutenção da vida em nosso planeta.

Voltando à carta, retomaremos o seguinte trecho, aqui repetido propositalmente:

Ele [o pensamento] é tão invisível quanto o prazer e a pena. Mas a pintura faz intervir uma dificuldade: há o pensamento que vê e que pode ser descrito visivelmente. As damas de honra [As meninas] são a imagem visível do pensamento invisível

<sup>37</sup> MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 35-36, grifo do autor.

<sup>38</sup> MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.

<sup>39</sup> INGOLD, T. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Editora Vozes, 2021, p. 206-210.

de Velázquez. O invisível seria, então, por vezes visível? Só com a condição de que o pensamento seja constituído exclusivamente de figuras visíveis.

A esse respeito, é evidente que uma imagem pintada – que intangível por sua natureza – não esconda nada, enquanto o visível tangível esconde sistematicamente um outro visível – se cremos em nossa experiência<sup>40</sup>.

O questionamento sobre a dificuldade que a pintura traz para a pretensão foucaultiana de tornar visível o pensamento, que é invisível, se desdobra numa segunda interrogação: como o pensamento se tornaria visível se “uma imagem pintada”, como afirma Magritte, “não esconde nada”?

Lembremos resumidamente o que Foucault teria escrito a esse respeito no primeiro capítulo de *As palavras e as coisas*, que nos parece ser aquele ao qual Magritte vai colocar suas objeções. O capítulo inicia-se com duas frases descritivas: “O pintor está ligeiramente afastado do quadro. Lança um olhar em direção do modelo [...]”<sup>41</sup>. Como se pode ler, essas duas descrições supõem coisas diferentes. Na primeira se expõe o que está no quadro, e na segunda se mistura o ato visível da direção do olhar do personagem pintor com um elemento invisível, ou seja, o modelo que supostamente Velázquez estaria olhando. Mera suposição, pois a única certeza que temos é que ele olha alguma coisa que está fora do quadro e, enquanto tal, não sabemos do que se trata. Em análises mais acuradas da obra, estudiosos descobriram tratar-se dos monarcas da Espanha, dado que seus reflexos aparecem no espelho ao fundo da tela. Mas, o que nos autoriza dizer que são de fato os modelos do artista? Não poderíamos supor serem apenas visitantes e que o assunto principal do personagem pintor seja a infanta e seu séquito? Vários historiadores da arte interpretaram a tela dessa maneira, inclusive essa é considerada sua leitura canônica. Foucault provocou uma mudança, mostrando que tal visão dos historiadores era meramente hipotética. Vale lembrar que, ao fazer a conexão entre os soberanos e o espectador tomando-os como modelos, o filósofo cria uma associação entre poder e representação clássica, que conhecemos e admiramos. Embora sejamos seduzidos pelo interesse que essa leitura desperta, não seria ela também hipotética? A dúvida persiste porque, como o próprio Foucault reconhece, “[...] é possível também que o primeiro traço não tenha ainda sido aplicado”<sup>42</sup>. Se nos ativermos ao que está visível no quadro, não sabemos o que Velázquez estaria pintando; o fato de o olhar do artista estar dirigido para fora do quadro não autoriza dizer quem é o modelo. Além disso, adjudicar tanto poder ao olhar do pintor é uma limitação injustificada em vários sentidos. Isso porque atribuir o intercâmbio instável dos olhares estritamente à “invisibilidade obstinada” do quadro representado é redutor, uma vez que se ignora ser comum ao longo da história da pintura não saber se “somos vistos ou vemos?”<sup>43</sup>. Por exemplo, o retrato, um dos gêneros pictóricos mais importantes, geralmente mostra o personagem de frente, olhando para nós. Em *Da pintura*<sup>44</sup>, Alberti chega a afirmar que, num quadro com vários personagens, seria recomendável, caso se queira tornar a cena interessante, que ao menos um deles olhe para nós. A graça ou novidade de *As meninas* é que quase todos os personagens estão fazendo isso. A instabilidade já está dada de antemão e talvez poderíamos supor que, nessa proliferação dos olhares que nos olham, o artista queira nos lembrar o que muitos pintores disseram repetidas vezes: “[...] que as coisas os olham”<sup>45</sup>. A temática de que as

<sup>40</sup> FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 92-93.

<sup>41</sup> *Idem*. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 19.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>43</sup> FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 21.

<sup>44</sup> ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 40.

<sup>45</sup> MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 29.

imagens, assim como as coisas ou o mundo, nos devolvem o olhar ou que nos sentimos olhados por elas é bem antiga e não se reduz à troca de olhares entre personagens e espectadores. Atualmente, ela é retomada por muitos estudiosos, como Hans Belting<sup>46</sup>, Georges Didi-Huberman<sup>47</sup>, dentre outros.

No entanto, Foucault parece não estar interessado neste intercâmbio “fictício” entre olhares, pois subordina todos os outros olhares ao olhar do personagem pintor, já que eles apenas sugeririam o que este já tinha dado:

As outras personagens do quadro estão, na maioria, voltadas também elas para o que se deve passar à frente – para a clara invisibilidade que margeia a tela, para esse átrio de luz, onde seus olhares têm para ver aqueles que os veem, e não para essa cavidade sombria pela qual se fecha o quarto onde estão representadas<sup>48</sup>.

Tal subordinação exige que precisemos melhor o que está em jogo, uma vez que a ênfase não é tanto no olhar do pintor personagem, mas sim no que ele olha:

O espetáculo que ele [pintor] observa é, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do quadro e uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos. E, no entanto, como poderíamos deixar de ver essa invisibilidade, que está aí sob nossos olhos, já que ela tem no próprio quadro seu sensível equivalente, sua figura selada?<sup>49</sup>

Como se pode notar, o fascínio do filósofo está justamente no que não se vê na pintura: a “invisibilidade obstinada” do quadro dentro do quadro, a invisibilidade que margeia a tela, a janela invisível, a dupla invisibilidade do espectador na margem e na tela representada.

Entretanto, segundo David Sylvester, Magritte já nos alertou que “questões como ‘o que esse quadro significa, o que ele representa?’ são possíveis apenas se não se é capaz de ver um quadro em toda sua verdade, apenas se automaticamente se entende que uma imagem precisa não mostrar precisamente o que ela é”<sup>50</sup>. E se Merleau-Ponty tem razão ao afirmar que “o mundo do pintor é um mudo visível, tão-somente visível”<sup>51</sup>, entendemos melhor porque Magritte teria se incomodado com a análise que Foucault fez de *As meninas*. Esse agastamento pela proeminência do invisível sobre o que o quadro torna visível provoca uma objeção irônica: o pensamento, que é invisível por natureza, se tornaria visível só se fosse constituído exclusivamente de figuras visíveis?, pergunta zombeteiramente Magritte. O que se segue na carta é ainda mais divertido e vale a pena reprisar:

Existe, há algum tempo, uma curiosa primazia conferida ao “invisível” através de uma literatura confusa, cujo interesse desaparece se se observa que o visível pode ser escondido, mas que o invisível não esconde nada: pode ser conhecido ou ignorado, sem mais. Não cabe conferir ao invisível mais importância do que ao visível, ou inversamente<sup>52</sup>.

É impagável a ironia e a densidade deste parágrafo porque não se refere estritamente a Foucault, mas a toda tradição ocidental, desde os gregos até os dias atuais. O adjetivo “curiosa” qualifica primazia como se fosse uma espécie de, digamos, “obsessão

<sup>46</sup> BELTING, H. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ed. Ars Urbe, 2010.

<sup>47</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

<sup>48</sup> FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 23.

<sup>49</sup> FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 23, p. 20.

<sup>50</sup> SYLVESTER, David. *Magritte*. New York: Harry Abrams, 1992, p. 77.

<sup>51</sup> MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 2.

<sup>52</sup> FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 92-93.



pelo invisível”, para não rebaixar a elegância da ironia magrittiana e não nos comportarmos como curiosos impertinentes. A continuação é mais divertida ainda, pois rotula como confusa toda a tradição literária da procura pelo invisível. Fica ainda mais difícil não rir e perceber o quão pretensiosa e ridícula pode ser esta questão, se levarmos a sério a decorrência lógica da análise que se faz das duas palavras. Magritte é rigoroso e preciso em seu comentário ao usar o verbo observar, manifestadamente uma argúcia sutilíssima, já que o “eureka” do texto de Foucault é justamente o pensamento visível de Velázquez. Tal contradição é desenvolvida pelo filósofo numa argumentação sustentada principalmente na análise do olhar do pintor personagem. Assim, se formos consequentes com o primeiro capítulo de *As palavras e as coisas*, não pode ser no pensamento – que apenas é o que o mundo lhe oferece –, mas na observação – da qual dependeria o pensamento –, que é possível determinar a relação entre o invisível e o visível, caso concedamos alguma importância ao que escreveu o artista. Se *observarmos* bem, no invisível não há “nada”, nem visibilidade nem ocultação, daí sua falta de interesse. O visível, ao contrário, manifesta-se nesse jogo denso e interessantíssimo entre mostrar e esconder. Simples e definitivo, caso estejamos interessados em pensar a transcendência na corporeidade ou na imanência da nossa relação com o mundo.

O diálogo que o artista tenta estabelecer com o filósofo nos parece que não teve repercussão no pensamento de Foucault, ao menos no que diz respeito às leituras que posteriormente fez de algumas obras de Magritte. A obsessão pela linguagem nos obnubila a ponto de subordinar tudo a ela – mundo, homem, imagem etc. Podemos não entender o mundo sem a linguagem, mas sua relação com a visibilidade (uma das muitas relações que estabelecemos com o mundo) pairam por cima dela, incluso se quisermos nos desvencilhar um pouco dessa figura que Foucault coloca como muito nova e problemática: o homem. Mesmo porque a reivindicação de Magritte é que “não cabe conferir ao invisível mais importância do que ao visível, ou inversamente”.

Em qualquer época, mas sobretudo na nossa, é impossível eludir a imagem e sua poderosa visibilidade. Hans Belting lembra-nos que em vários momentos da história houve uma encarnizada batalha dos iconofóbicos contra os iconófilos. Na guerra “das imagens em Bizâncio”<sup>53</sup>, que marcaria uma mudança da concepção da imagem que a antiguidade trazia, a figura de cristo foi substituída pela veneração da esfinge do imperador, portador do signo da cruz. De modo que, não há possibilidade de apagamento das imagens, porque imediatamente à censura de algumas delas, outras vêm ocupar seu lugar. Um exemplo icônico, no Brasil, é a imagem televisiva de um pastor chutando a imagem da virgem Aparecida: tal violência iconofóbica busca não o descarte, mas sua substituição pela figura do pastor que, com este gesto, apesar de extremamente misógino, se impõe como mediador e mensageiro de Deus. A força política dessa substituição manifesta-se na proliferação imagética dos cultos evangélicos televisionados e na maneira como vão mudando a imagem do Brasil. A relação entre religião, poder, política e imagem está ficando cada vez mais explícita, como podemos notar por exemplo pelas imagens da manifestação de 26 de novembro de 2023, ocorrida na avenida Paulista, em São Paulo, que reuniu pentecostais, deputados e senadores, deixando bem claro e visível quem passou a ocupar o espaço público. Tais imagens não apenas mostram quem chegou e está exercendo o poder, mas também como fazem parte de uma investida estratégica que não deixa dúvidas do quanto estamos dentro de uma dimensão política fundamental. O poder que resulta dessa junção entre religião e política se exerce justamente nesse jogo de expor e esconder que Magritte identifica na visibilidade, mesmo porque a transcendência religiosa,

<sup>53</sup> BELTING, H. *A verdadeira imagem - Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*. Tradução: Artur Morão. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 148.

que parece se expandir no reino do invisível e exerce tanta atração em todos nós, está encarnada em imagens bastante visíveis. Assim, degradar as imagens é um ato altamente político, tanto no sentido de impedir que tenhamos uma reflexão séria sobre elas, como de tornar visíveis apenas aquelas que interessam ao poder e esconder as que o perturbam. Não se trata apenas de selecionar imagens perturbadoras e tentar as visibilizar, porque o espaço da visibilidade é geralmente confiscado pelo poder e aqueles que resistem a ele não conseguem competir com seu domínio. Então, talvez seja necessário admitir nossa iconofobia, bem como a importância de uma alfabetização sobre as imagens desde a mais tenra idade, como Magritte parece propor de vários modos, incluindo as cartas direcionadas a Foucault.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Tradução: Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

ALLMER, Patricia; SPOZIO, Iker. **This is Magritte**. Londres: Laurence King Publishing, 2016.

ALLOA, Emmanuel. **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015,

BELTING, Hans. **A verdadeira imagem** - Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos. Tradução: Artur Morão. Porto: Dafne Editora, 2011.

BELTING, Hans. **Semelhança e presença**: a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Editora Ars Urbe, 2010.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução: Claudia Sant'Anna Martins; Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: A imagem-movimento. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

FIGUEIREDO, Virgínia. *Isto é um cachimbo*. In: **Kriterion**, Revista de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, v. 46, n. 112, 2005, p. 442-457.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Editora Vozes, 2021.

MAZZOLA, Renan Belmonte. **O cânone visual**: as belas artes em discurso. São Paulo, Ed. Unesp, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology, image, text e ideology*. Chicago: University Chicago Press, 1987.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel. *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 165-189.

MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Tradução: Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

MYONGJA, Yu. Magritte: une poétique des mots et des images (1927-1930). In: **Open Edition Journals: Lettres du Jour**, n. 13, 1996, p. 181-192. Disponível em: <https://journals.openedition.org/textyles/2136> Acesso em: 15 nov. 2023.

SYLVESTER, David. *Magritte*. New York: Harry Abrams, 1992.

STENGERS, Isabelle. *Uma outra ciência é possível: manifesto por uma desaceleração das ciências*. Tradução: Fernando Silva e Silva. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

Recebido em 07.03.2023.

Aceito para publicação em 01.04.2023.

© 2023 Yanet Aguilera. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional ( [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR) ).