

A REPRESENTAÇÃO E O REAL EM MICHEL FOUCAULT
THE REPRESENTATION AND THE REAL IN MICHEL FOUCAULT

Kamilla Kristina Sousa França Coelho
 Mestre em Teoria Literária
 Universidade Federal de Uberlândia
 (kamilla_lili@yahoo.com.br)

RESUMO: Este artigo almeja discutir como Michel Foucault compreendia o conceito de realidade e representação do real. Para isso, buscar-se-á apreender como funcionava o conhecimento no período da episteme pré-clássica e como ocorreu uma mudança fundamental no momento da episteme clássica. Assim, entenderemos como a representação do real passou a ser possível, levando ao nascimento da literatura como uma arte que não repete uma língua primitiva, mas que cria a sua própria linguagem. Buscaremos evidenciar o conceito de representação para Foucault na obra **Isto não é um cachimbo**. A escolha por Foucault se dá pelo valor que esse filósofo atribui ao artista. Portanto, antes de elucidar mais profundamente o pensamento de Michel Foucault, consideramos importante ressaltar que o conceito de representação da realidade nunca foi um consenso entre estudiosos. Para lembrar alguns, destacaremos Platão, Aristóteles, Luiz Costa Lima e Erich Auerbach, e finalmente: Michel Foucault.

Palavras-chave: Representação; Literatura; Episteme; Foucault; Criação

ABSTRACT: This article aims at discussing the way Michel Foucault understood the concept of reality and representation of the real. For this reason, we will try to uncover how knowledge was worked in the period of the pre-classical episteme and how the fundamental change occurred in the classical episteme. Thus, we will appreciate how the representation of the real could become possible, leading to the birth of literature as an art, that does not repeat a primitive language, but it creates its own language. We will highlight Foucault's concept of representation in the work: *This is not a pipe*. The choice for Foucault is the value that the philosopher attaches to the artist. Thus, before elucidating Michel Foucault's thought, it is believed to be important to emphasize that the representation of reality concept has never been a consensus among scholars. To remind some of them we will highlight, Plato, Aristotle, Luiz Costa Lima and Erich Auerbach, and finally: Michel Foucault.

Keywords: Representation; Literature; Episteme; Foucault; Creation

Introdução

Platão foi o primeiro a tratar do tema da representação do real. “Na **República**, Platão aborda a literatura entre outras manifestações artísticas, entendendo que a poesia é uma forma imitativa de representar o mundo, e, portanto, afastada da verdade divina” (CAPAVERDE, 2007). Esse filósofo, por meio do diálogo entre Sócrates e Glauco, explica que Deus poderia ser considerado o criador natural do objeto, assim, o marceneiro seria um obreiro e o pintor um mero imitador. A arte seria a cópia de outras cópias. Destarte, “a imitação está longe da verdade e, se modela todos os objetos, é porque respeita apenas a uma pequena parte de cada um, a qual, por seu lado, não passa de uma sombra” (PLATÃO, 1999, p. 325). A arte

é a sombra do que o marceneiro fez, e do que Deus criou, não há nada nela de original. Platão – exemplificando com a obra de Homero – revela que esse autor está afastado em um terceiro grau da verdade, sendo um artífice da imagem (um imitador). Isso porque ao falarmos de Homero não podemos nos remeter às guerras por ele participadas e nem aos serviços públicos por ele prestados, pois em nenhum dos dois esteve, apenas representou essa realidade.

A arte seria uma cópia sem valor, pois seria a imitação de algo já repetido anteriormente. Para Platão, a representação do real pela arte é pura imitação. Ele acaba, então, por propagar a desvalorização da arte, já que essa seria uma representação do mundo das aparências e das ideias. Ele apregoa: “O imitador não tem, portanto, nem ciência nem opinião justa no que diz respeito à beleza e aos defeitos das coisas que imita” (PLATÃO, 1999, p. 330), pois está longe da verdade e afastado da sabedoria. Deste modo – ainda em conformidade com as ideias platônicas –, a imitação só daria frutos medíocres, sendo que é uma coisa medíocre unida a um elemento medíocre. O poeta se assemelharia ao pintor por só produzir obras sem valor, do ponto de vista da verdade, e teria essa aparência também por estar relacionado com o elemento inferior da alma, e não com o melhor dela. Portanto, Platão demonstra o seu desprezo e desvalorização da arte, que valeria menos que qualquer trabalho de um artesão, pois estaria mais longe ainda da obra de Deus.

Apesar do conceito de *mimesis* ser lembrado antes mesmo de Platão, foi ele quem primeiro instituiu o conceito como imitação da natureza. Logo, para ele *mimesis* e representação eram conceitos que se encontravam em sentido. Ela seria a imitação, ou seja, seria uma representação direta dos acontecimentos. Porém, a repetição em uma obra de arte, seria a representação da impossibilidade de ser ‘cópia fiel da realidade’. Portanto, em Platão, o conceito de *mimesis* recebe uma extensão sem limite, pois se aplica a todas as artes, aos discursos, às instituições, às coisas naturais que são imitações dos modelos ideais. Sendo ela imitação do real.

A obra *A condição humana*, de René Magritte, poderia ser pensada, se seguíssemos as ideias de Platão, como um *imitatio* da realidade, já que copia a criação da deidade. A primeira imitação seria a tela que se encontra à frente da janela, ela imita o horizonte, imita de tal maneira que se confunde com ele. A

segunda imitação seria Magritte pintando mais uma vez o horizonte. Porém, perceberemos – conforme avancemos em nossos estudos – que esta é uma visão muito simplista da arte. A imitação, para Platão, seria o distanciamento da verdade e o lugar da falsidade e da ilusão. Era falsidade porque imitava o real e se transformava em ilusão de um real.

“De Platão a Aristóteles o conceito de *mimesis* sofreu uma contração considerável” (RICOEUR, 2000, p. 65). Esse conceito se torna abrangente e mais amplo quando Aristóteles relaciona a arte à criação. Segundo Paul Ricoeur (2000), não há *mimesis* senão onde há o ‘fazer’, não sendo possível haver imitação na natureza, pois cada fazer da arte é movido pela diferença. Assim, “Não seria possível, do mesmo modo, haver imitação das ideias, pois o fazer é sempre produção de uma coisa singular” (ibidem, p. 66). A criação artística e o pensar sobre ela são coisas originais, não podendo ser cópias da natureza ou do real. Por isso, Ricoeur diz que seria um erro considerar a *mimesis* aristotélica imitação no sentido de cópia. Ela é ambígua assim como a obra de arte, pois ela se inspira no real, mas foge dele. Ela revela também as condições do humano, mas é uma composição original; sendo assim, uma restituição e um crescimento para o alto.

Nesse momento, podemos relacionar a *mimesis* com a metáfora – ambas no sentido aristotélico –, elas são submissas ao real, mas inventam o enredo, são compostas de “restituição e sobrelevação” (RICOEUR, 2000, p. 69) ao mesmo tempo. Então, a natureza possibilita o ‘fazer’ da imitação, sendo que a realidade continuaria a ser a referência, sem jamais tornar-se uma determinação. Assim sendo, Aristóteles considerava a imitação como um lugar da semelhança e da verossimilhança, o lugar do reconhecimento e da representação. A imitação seria o momento de se apoiar no real para criar o novo e o original. Essa nova noção de *mimesis* – possibilitou uma valorização da arte –, também pode ser percebida em Luiz Costa Lima, importante crítico literário.

Em conformidade com Luiz Costa Lima, “*mimesis* não é imitação no sentido de cópia fotográfica” (1981, p. 226), já que, ela remeteria à ideia de verossimilhança. A *mimesis*, para Costa Lima, não seria um mero plágio, pois ela consistiria num uso especial da linguagem, que não funcionaria como meio de informação, mas como espaço de transformação. Transformação pois se remetia ao real, mas de uma forma que o metamorfoseasse. Com isso, a arte ganha um valor

mais considerável, levando a um destaque do artista como criador e alterador do real. Por isso, este crítico literário nos explica ainda que a obra de arte não é espelho da realidade, mas também não é isolada do real, sendo justamente por esse jogo que a literatura – ou melhor, a arte em geral –, ganha um valor mais ampliado. Não sendo reflexo do real, mas também não sendo isolada da realidade, a tela pintada pelo indivíduo que não aparece na obra de Magritte, ganha uma explicação. Ela remete ao real, mas é outra realidade a partir do momento em que é pintada na tela.

Logo, o objeto mimético – para Costa Lima –, trabalha não é só semelhança, mas a diferença também. Desse modo, *mimesis* está relacionada à ideia do social, porque o nosso real é construído conforme a maneira que nos foi apresentado, e a imagem que temos dele. Assim, a maneira que nos relacionamos com a realidade, determinará como será a representação que fazemos dela, logo a *mimesis*, outrossim, é resultado de questões sociais. Entendemos, então, que, para Costa Lima, ela caminha para uma diferença em relação à representação. Ponderamos, assim, que a representação de um real seria como se a arte estivesse presa ao real e dele não pudesse sair, já a *mimesis* é quando a arte se apoia do real para dele se desligar. Momento em que Costa Lima valoriza a obra de arte como criação do artista e não mera cópia do real.

Polemizando o significado de *mimesis* e representação do real, Erich Auerbach, em sua obra *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*, explica-nos que ela é uma síntese das relações histórico-culturais em que estamos imersos. Sendo essas relações diversas, a *mimesis* seria aquilo que uniria essa diversidade, seria a representação que possibilitaria que o diverso se tornasse um só. Tratando da posição agachada na *Odisséia* de Homero, em *Dom Quixote* e em *Rumo ao Farol* de Virgínia Woolf, Auerbach cria um elo entre os assuntos tratados em sua obra, porém mais do que isso nos remete a posição de Jesus ao lavar os pés de seus discípulos.

O elo que une esses acontecimentos é a “figura”. Conforme Erich Auerbach, em sua obra nomeada **Figura**, a “**figura** é algo real e histórico que anuncia outra coisa que também é real e histórica” (AUERBACH, 1997, p. 27). A figura é um termo antigo já usado pelos teólogos romanos, que possibilitava uma relação entre dois acontecimentos, entre uma promessa (a figura) e seu

preenchimento. Guilherme Preger nos explica mais claramente a noção de figura com um exemplo, ele nos revela que “Moisés, na tradição cristã, seria uma figura de Cristo, que é o seu preenchimento carnal, e a libertação dos judeus do Egito uma figura da libertação dos Homens pela ressurreição de Cristo, que é o seu preenchimento histórico” (PREGER). Assim sendo, somente o preenchimento, carnal e histórico, atesta a verdade de um escrito. Figura seria, então, “uma forma de discurso que se desvia do seu uso normal e mais óbvio” (AUERBACH, 1997, p. 24).

Com o auxílio da noção de figura e de preenchimento, entendemos a recorrência de certas situações em obras literárias e livros sagrados. O preenchimento de um fato histórico, muitas vezes, somente ocorre com a referência e ligação com outro que o explica melhor. A tela, mais uma vez, do pintor imaginário de Magritte, nos remete a noção de preenchimento da realidade. A obra desse pintor não existente completaria e explicaria melhor a realidade do horizonte, aquilo que não pudemos ver – ou que não valorizássemos em um olhar despercebido – ganhou destaque na tela deste pintor faltante. Essa tela de René Magritte preenche o sentido da obra, no momento em que discute a relação do pintor com o real. Com isso, Magritte consegue ressaltar o papel do artista como criador e engrandecedor de um real.

A união de fatos e acontecimentos é um preenchimento da história que nos autoriza entender o conceito de *mimesis* do crítico alemão. A representação é um fator que dependerá da união e da interligação de fatores sociais, que se juntam para preencher espaços da história. Aquilo que não entendíamos, ou que não estava claro, se torna completo com a relação e o correr dos acontecimentos. Carlos Ceia, no *E-Dicionário de Termos Literário*, explica que “O alemão Erich Auerbach traça, em *Mimesis* (1946), a história da representação poética da realidade na literatura ocidental, analisando a relação do texto literário com o mundo, mas recusando definir o que seja a imitação” (CEIA, 2005). Assim, quando entendemos o conceito de Erich Auerbach do que vem a ser a *mimesis*, conseguimos compreender a seleção por ele realizada para figurar sobre este tema. Autores como Virgínia Woolf, Homero ou Miguel de Cervantes, por exemplo, possuem características do social que se revelam intrínsecas em suas obras. Além de possuírem em seus livros lacunas que podem ser preenchidas em uma relação com as outras obras destacadas pelo autor. Portanto, para Auerbach a representação e a arte possuem

uma relação de preenchimento com o real e com a história, não sendo meras cópias da realidade.

Michel Foucault, frente a tais ideias contrapostas, preferiu fazer uso do termo representação, pois esse se distanciaria de polêmicas como *mimesis*, verossimilhança, *imitatio* ou cópia. Ele explica que a linguagem não é a representação do real, pois o signo verbal é arbitrário em relação aos objetos a que ele refere. Além disso, a representação perpassaria uma simples identificação com a realidade, pois ela não seria cópia deste real, mas seria semelhança e diferença em um mesmo espaço. Portanto, a representação seria composta pela repetição – que quando repete acaba por criar algo novo – e pela criação de algo novo por meio da não semelhança com o real. A tela pintada pelo pintor imaginário, na obra de René Magritte, pinta a realidade, mas ao mesmo tempo em que a repete a torna nova e diferente.

Episteme pré-clássica, clássica e moderna

Michel Foucault – em seu livro **As palavras e as coisas** – procura entender em que período da história poderíamos falar de representação. Para isso, busca perceber como seria a episteme no período pré-clássico e no período clássico, percebendo daí uma diferença fundamental entre tais momentos da história. Com isso, ele nos revela que “o que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a *epistémê* onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas” (FOUCAULT, 1999, p. XVIII).

Com uma análise aprofundada do século XVI ao século XIX, Foucault conclui que a ideia de representação do real só se torna possível no período da episteme clássica, momento subsequente ao final do século XVII. A *mimesis* faria parte de um momento histórico.

Expliquemos melhor, existiu um momento em que tudo era visto de maneira uniforme e unida, período da episteme pré-clássica. O homem, o mar, uma casa ou outras pessoas eram vistos como uma só coisa, sendo um fruto do outro e cada um existindo proporcionaria a existência a outros. A água e fogo estariam misturados, a felicidade e infelicidade unidas, logo tudo estaria completo, havendo

uma completude em todos os objetos da Terra. Por isso, diz-se que neste período do Renascimento – até o fim do século XVI –, “a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental” (FOUCAULT, 1999, p. 23). Isso porque – ainda segundo Foucault – o mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. Com essa unidade e não identidade do céu e do homem, da natureza e das outras coisas, a representação “se dava como repetição” (FOUCAULT, 1999, p. 23). Logo, essa união faria com que não existisse a identidade, não havendo diferença entre real e representação.

Adilson Xavier da Silva, estudioso de Foucault, afirma que: “No Renascimento essa **episteme** é caracterizada fundamentalmente pela **semelhança**, onde o pensamento era visto pelo prisma de uma cosmologia do mundo na qual as coisas poderiam ser compreendidas e ordenadas fisiologicamente” (SILVA, 2004). Na Renascença, Michel Foucault considerava que ‘a prosa do mundo’ era composta pela unidade de palavras e coisas, “numa teia inconsútil de **semelhanças**” (MERQUIOR, 1985, p. 63).

Em meio a tal contexto de afinidade, podemos lembrar que para Foucault existiam quatro similitudes, que em conjunto representam a não existência da identidade de cada objeto no real, pois em algum ponto eles se encontrariam em suas semelhanças. Essas quatro similitudes representam a forma do pensamento do homem renascentista, que pensava em termos de parecença. A primeira é a *convenientia* (conveniência) que se destaca pelo encontro em algumas partes dos objetos, que se tocam e se misturam. Ocorre, com isso, a conjunção e o ajustamento, esses objetos se unem e se confundem devido a um efeito visível de proximidade que haveria entre eles. Ou seja, a *convenientia* “ligava coisas próximas umas das outras, como animal e planta, terra e mar, corpo e alma” (MERQUIOR, 1985, p. 63).

A segunda figura representativa é a *aemulatio* (emulação), ela une objetos que não são vizinhos no espaço e que não se parecem. Significando, então, “similitude a distância: assim, dizia-se que o céu se assemelhava ao rosto pois também tinha dois olhos – o Sol e a Lua” (MERQUIOR, 1985, p. 63). A terceira é a analogia, figura que liberaria um objeto para fazer referência a outro, fato que levaria a analogia a sobrepor-se à conveniência e à emulação, possibilitando, com isso, a

união por similitudes não visíveis, unindo as similitudes mais sutis de cada objeto. Essa terceira similitude permite uma superposição, além de ajustamentos na distância, levando todas as figuras a se tornarem ajustáveis. Sendo assim, “A **analogia** tinha amplitude ainda maior, baseando-se menos em coisas semelhantes do que em relações semelhantes” (MERQUIOR, 1985, p. 63). A quarta (e última figura) é a simpatia, que assimila, de tal forma, que leva os objetos a se tornarem idênticos, sendo estranhos ao que eram anteriormente, tornado-se outros. Isso porque a simpatia, ainda conforme Merquior, comparava quase tudo a qualquer coisa, numa identificação praticamente sem limites: considerava-se que, através dela, cada fragmento da realidade era atraído para outro, sendo todas as diferenças dissolvidas no jogo dessa atração universal. A simpatia era balanceada pela antipatia – seu contrário, sendo que a alternância entre elas regulava todas as similitudes.

Assim, “*Convenientia, aemulatio, analogia e simpatia* nos dizem de que modo o mundo deve se dobrar sobre si mesmo, se duplicar, se refletir ou se encadear para que as coisas possam assemelhar-se” (FOUCAULT, 1999, p. 35).

Nesse período, levava-se em conta a língua primeira – a língua de Adão e Eva –, já que se acreditava que esta seria a que mais possuía uma relação entre aquilo que se fala e o que se indica (significante e significado). “Em consequência, os signos não eram considerados arbitrários” (MERQUIOR, 1985, p. 66). Isso porque, “Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era uma signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava” (FOUCAULT, 1999, p. 49). Porém, toda obviedade e semelhança do nome sobre a coisa têm seu fim com a queda da Torre de Babel quando Deus cria e diversifica os idiomas. Assim, o objeto passa a não ter mais uma relação direta com os diversos nomes pelos quais é designado.

Mesmo assim, a linguagem continua sendo o lugar onde a verdade se enuncia. Logo, “É por isso que todas as linguagens do mundo, tal como foi possível conhecê-las graças a essa conquista, forma, em conjunto, a imagem da verdade” (FOUCAULT, 1999, p. 50). Não há uma ligação direta entre significado e significante, ou seja, a palavra casa não necessariamente precisava ser nomeada de casa, não há nada na junção desses fonemas /k/,/a/,/z/,/a/ que nos leva a identificá-los com o objeto casa. Essa não ligação direta entre o som e o sentido permite uma

diferenciação da palavra casa em cada idioma. Porém, é importante destacar que mesmo não havendo uma relação direta significado e significante, há uma relação verdadeira da linguagem com o objeto.

A língua primeira e não arbitrária do período Renascentista, nomeada de ‘divinatio’ (já que era criada por Deus), foi rapidamente descartada da esfera do saber legítimo. Isso porque, “Julgava-se que o significante e o significado estivessem ligados de modo arbitrário, mas também claríssimo” (MERQUIOR, 1985, p. 68). Portanto, mesmo não havendo a relação direta de significação há uma relação forte de analogia.

Nos séculos XVII e XVIII, período do Classicismo, começaria a ocorrer mudanças muito significativas para o conhecimento, a principal delas é que: “o discurso rompe os laços que o unem às coisas” (SILVA, 2004). Neste momento, “perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa” (FOUCAULT, 1999, p. 59), buscando entender que relação há entre a palavra gato e o animal, a palavra mesa e o objeto, por exemplo. Não encontrando um motivo para tais nomeações, entende-se que “a linguagem não será nada mais que um caso particular de representação (para os clássicos) ou da significação (para nós)” (FOUCAULT, 1999, p. 59). A linguagem se liberta da palavra primeira – da palavra criada no momento do Éden - que limitava o discurso a uma relação direta com o real, abrindo o caminho para diversas possibilidades, que levariam ao nascimento da literatura. Percebe-se, então, que no século XVII, essa episteme da correspondência – do período Renascentista – desabou, ocorrendo “A ascensão da representação, sobre as ruínas as semelhança” (MERQUIOR, 1985, p. 67).

Por isso, Roberto Machado, em seu ensaio *Foucault, a filosofia e a literatura*, explica que “A literatura é uma distância aberta no interior da linguagem, uma distância incessantemente percorrida e jamais coberta; uma espécie de linguagem que oscila sobre si mesma, uma espécie de vibração imóvel” (MACHADO, 2001, p. 142). Destarte, com a abertura de um percurso mais livre de semelhanças, foi possível na obra literária o nascimento de uma nova e diversificada linguagem. Já que, a literatura não se encontra mais presa às amarras de uma linguagem específica e primeira.

Machado apregoa ainda: “Parece-me possível dizer que, na época clássica, de todo modo, antes do final do século XVIII, toda obra de linguagem

existia em função de uma determinada linguagem muda e primitiva, que a obra seria encarregada de restituir” (MACHADO, 2001, p. 152). Seria como se houvesse – ainda na explicação de Machado – uma espécie de livro prévio, que incluísse a natureza e a palavra de Deus, por exemplo; e que, de certo modo, ocultaria e prenunciaria toda a verdade. Assim, toda linguagem humana quando quisesse ser uma obra de arte, deveria simplesmente retraduzir a linguagem de Deus e da natureza. Isso porque o real e a representação estariam mesclados – sendo um só – bastando repetir a linguagem ou seu objeto temático que a obra já se tornava uma literatura.

Uma mudança é anunciada a partir do século XVII, quando “deixa-se de prestar atenção à palavra primeira e, em seu lugar, se ouve o infinito do murmúrio, o amontoamento das palavras já ditas” (MACHADO, 2001, p. 152-153). Portanto, a literatura, segundo Roberto Machado, seria uma linguagem que repete o que foi dito e que, por causa dessa repetição, cria-se o novo, fato que leva a uma possível recuperação da essência da literatura. Por isso, Machado apregoa que a literatura, na realidade, só existe na medida em que não se abandonou o dizer, o fazer circular os signos.

Juntamente com essa importante mudança desse século XVII, ocorre uma ruptura fundamental com o mundo da semelhança, que buscava uma separação entre real e representação, entre coisas e palavras. Do caos da episteme pré-clássica caminhamos para o cosmos da episteme clássica. Fato que possibilitou uma maior identidade do real, mesmo que, sendo assim, mais incompleto. Surge a representação desse real, já que real e fantasia não são mais uma coisa só, sendo diferentes e separados. A representação – neste momento clássico – era um “sistema epistêmico em que aquilo em torno do qual gira a representação deve necessariamente permanecer invisível” (MERQUIOR, 1985, p. 73). Pensando novamente do quadro **Condição humana** de Magritte, o pintor Magritte ou o pintor imaginário não aparecem, porque na episteme clássica, o sujeito está designado a fugir à sua própria representação. É claro, que notamos – na tela – a discussão acerca do papel do artista e de sua capacidade de criação de um novo real. Porém, o período clássico ainda se detém na valorização da representação como uma diferença e semelhança do real. A valorização do homem e de sua subjetividade, só seria destacava no período moderno.

Quando se diz que Foucault considerava a representação e a *mimesis* presentes em apenas um momento histórico, é justamente por que somente com o nascimento da episteme clássica a diferença entre real e representação se torna possível. Este escritor afirma que seus estudos possibilitaram a demonstração da existência de duas fortes correntes de representação e significação do mundo após a episteme pré-clássica. Seriam elas: a “*epistémê* da cultura ocidental: aquela que inaugura a idade clássica (por volta dos meados do século XVII) e aquela que, no início do século XIX, marca o limiar de nossa modernidade” (FOUCAULT, 1999, p. XIX). Estes são dois momentos culturais de relevantes diferenças na valorização do conhecimento e da literatura, como explicado acima.

Esse novo momento que nasce no século XIX, é entendido hoje como Modernidade. É nela “que aparece o homem, como subjetividade finita” (SILVA, 2004), sendo neste período que o homem se liberta das garras de si mesmo, quando descobre que não se encontrava nem no centro da criação nem no meio do espaço; e nem talvez no começo ou no fim das coisas. Assim, o ser humano como sujeito central do saber é restaurado na episteme clássica. Com o nascimento desse indivíduo, as ciências assumem um lugar fundamental no conhecimento, possibilitando uma renomeação e uma maior valorização de cada uma nos estudos acadêmicos.

Para Foucault, a episteme moderna era ligada à perda do Discurso, “à passagem da linguagem do campo da objetividade e à sua reaparição múltipla” (KREMER-MARIETTI, 1977, p. 13). Neste período, o nascimento do homem possibilita que diversos discursos sejam possíveis, e não mais um único *Discurso*. As várias maneiras de representação e de fazer uso da linguagem, levam a um distanciamento da objetividade que caminham para a valorização do sujeito. Logo, a ampla liberdade na representação de si e do outro só se fez possível neste momento. Com um olhar moderno sobre a obra de René Magritte, pensaríamos no papel e na função do artista que cria um novo real. Dessa forma, vemos que a centralização do homem possibilitou uma desvalorização da semelhança. As obras – não sendo objetivas e valorizando, assim, a subjetividade – não necessariamente deveriam se ligar à semelhança durante a representação. Pois, o ato criativo era livre e manifestava o interior de cada indivíduo.

Explicando melhor o que até aqui foi dito, Foucault analisa uma mudança dos saberes da época clássica para a época moderna e com esse estudo mostra que ocorreu, no decorrer da história, um distanciamento da palavra e da coisa; e ainda quanto à concepção platônica de linguagem como representação. Já que, como já explanado, somente a linguagem primeira era fruto da representação direta e clara do real.

Claudia Grangeiro (2006) ainda explica que Foucault defende que a palavra institui a coisa, ou seja, se a linguagem se coloca em movimento pelos discursos, então, são esses discursos que instituem os objetos de que falam; é a discursivização. No período moderno, as palavras e os objetos não existiriam em um único espaço, misturados e sem identidade, já que seria o discurso que daria lugar, identificaria e valorizaria o objeto.

A episteme clássica no alvo na discussão.

Voltemos a episteme clássica – período do Classicismo –, já que foi naquele momento em que ocorreu a maior mudança que aqui nos interessa, que é o nascimento da representação da realidade. O que Michel Foucault entende como representação do real, e o que vem a ser *mimesis* para ele, podemos entender melhor no seu livro **Isto não é um cachimbo** (1988).

Uma casa desenhada em um quadro não é uma casa, por mais que quando perguntemos para a pessoa que admira o quadro o que ela nota nele, ela diga uma casa. Porém, Foucault considera importante destacar que o que há ali é apenas a representação de uma casa, já que não se pode entrar e nem morar nela. Para que isso se torne mais exemplificado, na orelha do livro, extraído do prefácio à exposição de René Magritte em Dallas, em 1961, Foucault lembra que a imagem de um rosto que chora não exprime a tristeza, do mesmo modo que não enuncia uma ideia de tristeza, pois ideias e sentimentos não possuem nenhuma forma visível. Assim como (outro exemplo lembrado por ele), a imagem de um pão com geleia não é alguma coisa comestível.

Por mais que isso possa parecer óbvio e sem importância, tais conceitos representaram uma mudança significativa ocorrida a partir do século XVII. O real se separa de sua representação, já não são mais a mesma coisa. A linguagem primeira

– de Adão e Eva – continha o significado e o significante nela mesma, pois ainda não era arbitrária e a verdade estava nela contida. Por isso, representar – na arte em geral ou na literatura – se torna algo distanciado do real, levando a uma significativa distância entre real e representação.

Com isso, a obra de René Magritte (1898 - 1967) se torna tão significativa. Refiro-me à obra **Isto não é um cachimbo**, em que se figura na tela dois cachimbos, um pintado e outro flutuando no ar, além de uma frase com o mesmo nome do quadro. O cachimbo do quadro, a palavra cachimbo ou a frase acerca do cachimbo não são cachimbos, pois são representações dele. Seria como se o quadro afirmasse: “‘isto não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo’,” (FOUCAULT, 1988, p. 35). O desenho é apenas a representação de um objeto. A frase que aparece no quadro não é um cachimbo, já que “‘isto não é um cachimbo, mas uma frase dizendo que não é um cachimbo”, também “a frase: ‘isto não é um cachimbo’, não é um cachimbo” (FOUCAULT, 1988, p. 35). Além disso, “Na frase ‘isto não é um cachimbo’, **isto** não é um cachimbo” (FOUCAULT, 1988, p. 35). Frente à tantas negativas o autor conclui: “este quadro, esta frase escrita, este desenho de um cachimbo, tudo não é um cachimbo” (FOUCAULT, 1988, p. 35).

A libertação da linguagem – que na era classicista não precisava ser presa à similitude –, leva a frase **isto não é um cachimbo** e a palavra **isto** a não serem um cachimbo. O que Foucault explica é que bastava que uma figura parecesse com algum objeto, para que se inserisse um enunciado evidente e banal explicando tal imagem. Então, no período do Renascimento, pintavam-se flores, por exemplo, e o nome da tela era ‘Flores’. Este fato é polemizado na obra em questão de Magritte, em que se esperam nomes como: ‘Dois cachimbos’ ou ‘os cachimbos’, e o que encontramos é o oposto. A renovação representada pelo pintor, contextualizando o período classicista, faz com que o enunciado questione a identidade manifesta da figura, e o nome que se lhe está prestes a atribuir.

A literatura e a arte assumem posições de não dependência de uma linguagem ou de um objeto, levando a uma produção de sentido mais ampla e renovada. Por isso, “Isto não é um cachimbo, era a incisão do discurso na forma das coisas, era seu poder ambíguo de negar e de desdobrar [...]” (FOUCAULT, 1988, p. 49). É como se afirmasse – dentro de um mesmo espaço – que ‘isto é um cachimbo’, e (repetindo a ideia da figura), ao mesmo tempo desmentia o que ela representava,

‘isto não é um cachimbo’. Negando que o cachimbo do quadro seja um cachimbo real, a arte leva-nos a pensar acerca do que seja a representação e o que é realidade em nossas vidas. Essa negação abre a possibilidade da referência a diversos cachimbos, podendo nos remeter a diversas vivências em que se fazia presente este objeto. Então, o cachimbo se encontra

Aberto, não para o cachimbo “real”, ausente de todos esses desenhos e de todas essas palavras, mas aberto para todos os outros elementos similares (compreendo nisso todos os cachimbos “reais”, de barro, de escuma, de madeira etc.) que, uma vez tomados nessa rede, teriam lugar e função de simulacro (FOUCAULT, 1988, p. 65).

Foucault, deste modo, considera uma evolução na pintura ocidental em que o signo verbal e a representação visual não seriam jamais dados de uma vez só. Isso nos leva a olhar o cachimbo e pensarmos: ‘é um simples cachimbo’, e, em segundo instante, quando lermos a frase presente no quadro, percebemos que olhamos de maneira minorizada a obra. Esse fato importante nos levaria a uma releitura necessária do quadro, de modo que considerássemos o cachimbo não somente como um cachimbo simples e particular, mas como um cachimbo representado, que nos remeteria a diversos outros cachimbos.

Percebe-se que as obras de René Magritte – pensando como exemplo, **Isto não é um cachimbo** – são libertas da obrigação da semelhança e da similitude. Sendo que, a semelhança seria uma referência primeira que prescreve e classifica, já que, ela comportaria uma única asserção, sempre a mesma. Levando a um mesmo sentido, a um mesmo caminho, a semelhança possibilitaria uma interpretação para cada obra de arte, já a similitude poderia levar a uma confluência de sentidos que enriqueceriam e ampliariam a obra. Logo, a similitude seria séries que não têm nem começo nem fim, que seria possível percorrer num sentido ou em outro. Assim, somente a similitude multiplicaria as afirmações diferentes, que dançam juntas, apoiando-se e caindo umas em cima das outras. Buscando uma compreensão melhor, Foucault esclarece ainda que a semelhança serve à representação, que reina sobre ela; já a similitude serve à repetição, que corre através dela.

A valorização de uma obra que rompesse o limite signo e objeto, ou que não transmitisse uma transparência clara do real, possibilita uma propagação de

similitudes quanto à tela, fato que nos leva a entender melhor o conceito de representação de Foucault. Para ele, a representação do real não seria uma clara cópia dele, já que mesmo repetindo a realidade, a repetição seria de maneira diferente. Isso levava a referência de diversos cachimbos em uma mesma obra, a existência de similitude ao invés de semelhanças com o real. Coerente a isso, lembramos as duas cartas de René Magritte, em que ele afirma que “As ‘coisas’ não possuem entre si semelhanças, elas têm ou não similitudes” (FOUCAULT, 1988, p. 82). Por isso, só ao pensamento seria dado ser semelhante.

Portanto, não haveria nada que determinasse e definisse a obra de arte como algo que repetisse o real. A obra desses pintores representa um momento livre de obrigações quanto às subordinações da linguagem e conexões diretas com a realidade.

Considerações finais

Michel Foucault – em sua obra **As palavras e as coisas** – discute como se deu o desenvolvimento do conhecimento em diferentes períodos da história. Ele explica em que época ocorreu o desligamento da linguagem e do real, fato que possibilitou o nascimento da literatura. Este nascimento da representação, de maneira desligada do real, pode ser percebido e exemplificado na obra **Isto não é o cachimbo**, momento em que o autor explica o seu conceito de representação. Com a escolha de obras de famosos e conceituados pintores, ele mostra que a obra de arte deve se libertar do signo. A imagem não necessariamente teria que se ligar à legenda e ao signo que busca afirmá-la, poderia, pelo contrário, assumir o papel oposto. Uma atitude como esta possibilita à obra de arte ser admirada como não detentora de uma única verdade, enriquecendo e valorizando seu conteúdo.

Foucault – com a ideia de representação do real como algo que não necessariamente necessita estar estritamente ligado com a realidade –, autoriza um maior incentivo aos artistas. Suas obras partiriam do real para ficcionalizá-lo, não precisariam ser cópias ou imitação desse real para possuírem valor. Essa noção da arte (como algo que se refere ao real, mas ao mesmo tempo se distancia dele quando amplia as possíveis interpretações) é, em Foucault, uma grande jogada que valoriza a arte e o artista. O poeta, dramaturgo, romancista ou pintor são agentes

criadores de realidades paralelas, não sendo meros imitadores das criações divinas. Vemos como René Magritte entende o trabalho do pintor como alguém que cria o real, que não somente o imita ou, meramente, o representa. Na obra **Clarividência**, 1936, o pintor dá vida ao pássaro que pinta, de maneira que quando está terminando seu trabalho aparece um ovo ao seu lado. A polêmica exposta na tela **A condição humana** é aqui retomada: o artista cria o real ao representar a realidade. Logo, não podemos entender – ao nos defrontarmos com a tela –, que se trata de mera representação ou imitação do real.

O valor que Michel Foucault possui, ainda hoje, se refere ao destaque por ele dado aos artistas. Este último possui um papel fundamental, já que, por meio da arte, possibilitaria a representação do real destacando as semelhanças e as diferenças da arte com a realidade. Isso nos autorizaria a refletir sobre o real que vivemos. Por isso, a obra **Isto não é um cachimbo**, mereceu tanta repercussão, pois não imita o real, mas representa a realidade repetindo-a e transformando-a.

Referências

AUERBACH, E. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAPEVERDE, T. S. **O Miniconto de Cortázar**: Subvertendo a Mímese para Criar Simulacro. Disponível em: <http://www.unigranrio.br/unidades_acad/ihtm/graduacao/letras/revista/galleries/downloads/textotatiana22.pdf>. Acesso em: 08 de ago. 2008. [Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades XXII. vol. VI. n° XXII. Jul-set 2007]

CEIA, C. **E-Dicionário de Termos Literários** - 2005. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/mimesis.htm>>. Acesso em: 07 de ago. de 2008.

COSTA LIMA, L Representação social e mimesis. In: _____. **Dispersa demanda**: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro, 1981. p. 216-236.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. 8° ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

_____. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

GRANGEIRO, C. R. P. **Michel Pêcheux e Michel Foucault: diálogos transversos sobre formação discursiva.** Disponível em: <<http://www.letraseletras.ileel.ufu.br/viewissue.php?id=11#Artigos>>. Acesso em: 07 de ago.2008. [Revista Letras & Letras, Uberlândia. Vol. 22. nº 2. p. 133-141, jul./dez. 2006]

KREMER-MARIETTI, A. **Introdução ao pensamento de Michel Foucault.** Tradução de César Augusto Chaves Fernandes. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

MACHADO, R. Linguagem e Literatura. In: _____. **Foucault, a filosofia e a literatura.** 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001. p.139-175.

MERQUIOR, J. G. **Michel Foucault ou o niilismo de Cátedra.** Tradução de Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985. (Coleção Logos)

PLATÃO. Livro X. In: _____. **A república.** Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. p. 321-352.

PREGER, G. **A loucura da leitura: um ensaio sobre a ficção e a leitura em Dom Quixote.** Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo68.htm>>. Acesso em: 12 de ago. de 2008

RICOEUR, P. Entre retórica e poética: Aristóteles. In: _____. **A metáfora viva.** São Paulo: Edições Loyola, 2000. p.17-75

SILVA, A. X. da. **Michel Foucault e os limites da representação: a história e o homem.** Disponível em: <http://www.unisete.br/publicacoes/arquivos/Maestria_n2_2004.pdf#page=89>. Acesso em: 05 de ago. 2008. [Revista Maestria. Sete Lagoas. nº 2. p.89-98. jan/dez. 2004]