

Las Meninas de Velásquez na Arqueologia de Michel Foucault

Arte e filosofia podem ser consideradas como alguns dos temas possíveis de serem analisados na arqueologia de Michel Foucault. Este estudo, ao abordar a interpretação foucaultiana de *Las Meninas* de Velásquez, procura mostrar como Foucault conjuga arte e filosofia na investigação arqueológica das condições de possibilidade de existência dos saberes clássico e moderno que o filósofo francês empreende em *As palavras e as coisas*.

Foucault inicia o livro com uma densa descrição de uma pintura do século XVII, o quadro *Las Meninas* de Velásquez, interpretado em termos de sujeito e de representação. A interpretação foucaultiana dessa obra de Velásquez funciona como uma espécie de alegoria para uma primeira tematização do modo como se configura o saber na época clássica, a idade da representação, e na época moderna, a idade do homem, deste ser em que se toma conhecimento do que torna possível todo o conhecimento e que aparece no traçado do pensamento moderno, realizado por Foucault, como uma dobra, como um estranho duplo empírico-transcendental, uma vez que é, a um tempo, sujeito, condição de possibilidade do pensamento, e objeto, já que é na sua dimensão empírica que se dá o conhecimento, tal como este se configurou na modernidade. Com efeito, analisando *Las Meninas*, Foucault demonstra, de um lado, o modo como estão representados, nesse quadro, todos os temas da noção clássica de representação, e, de outro lado, o modo como determinadas instabilidades implícitas nessa materialização do discurso da época clássica na obra analisada como que prenunciavam o aparecimento do homem na configuração do saber da modernidade.

Antes de iniciar propriamente a exposição do modo como Foucault interpreta *Las Meninas*, levando em conta a posição do sujeito e da representação

* Doutoranda em Filosofia na PUC-Rio

no que ele chama, em *As Palavras e as Coisas*, de *episteme* clássica e moderna, abre-se aqui um parêntese para elucidar este conceito de *episteme*, que Foucault formulou na obra em questão, e que diz respeito ao modo como o saber se configura numa época determinada, a fim de explicar melhor a distinção entre os sistemas de pensamento correspondentes aos dois períodos considerados por Foucault na análise do quadro de Velásquez.

O conceito de *episteme* é de extrema importância para uma crítica da cultura e da história como a que Foucault desenvolve em *As Palavras e as Coisas*. Nesta obra, Foucault se questiona acerca do modo através do qual se poderia estabelecer o estatuto das discontinuidades para a história do pensamento, indagando: “Que quer dizer, de um modo geral: não mais poder pensar um pensamento? E inaugurar um pensamento novo?”¹

Para Foucault, em determinado período da história, pensa-se a realidade, a partir de certos pressupostos, de modo que tal realidade vem a ser o que estes pressupostos determinam. A fim de realizar uma arqueologia dos modelos de pensamento que predominaram na cultura ocidental nos últimos cinco séculos, Foucault se preocupa com aquilo que ele chama de saber. A partir deste, a ciência, a pintura, a literatura ou a filosofia, por exemplo, constituem-se como alguns dos discursos possíveis. Com efeito, ao tentar traçar uma história arqueológica do pensamento ocidental, a fim de dar conta da constituição do conjunto de discursos denominado ciências humanas na disposição do saber referente à modernidade, Foucault procura apreender o espaço de entrecruzamento de uma série de estruturas capazes de sustentar uma leitura da realidade, leitura essa que se pode configurar, por exemplo, no saber iconográfico.

Conforme Foucault ressalta no prefácio de *As Palavras e as Coisas*, toda cultura dispõe de certos códigos que, ao informar a sua leitura da realidade, fixam como que uma ordem empírica sobre a qual se inclina a atitude reflexiva de cientistas e filósofos. Entre esses códigos ordenadores e as reflexões sobre a ordem, existe o que Foucault designa de “a experiência nua da ordem e de seus modos de ser”, constituindo uma espécie de ordem invisível, que, situada num nível anterior ao das ordenações visíveis, possibilita não apenas a existência das mesmas, mas também a de outras ordenações possíveis. Esclarecendo o seu intuito de analisar uma tal experiência da ordem na cultura ocidental por meio de uma investigação sobre como essa ordem informou, desde o século XVI, diferentes modelos cognitivos, Foucault observa que:

1 Michel Foucault. *As Palavras e as Coisas*, p. 65.

o que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a *episteme* onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraizam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade; neste relato, o que deve aparecer são, no espaço do saber, as configurações que deram lugar às formas diversas do conhecimento empírico.²

Constata-se, por meio da leitura dessa citação, a radicalidade do nível em que Foucault se situa nessa sua preocupação com ordem interna constitutiva do saber, visto que é a *episteme* de determinada época que possibilita a configuração assumida pelo saber nessa mesma época. Uma história das *epistemes*, portanto, não equivale a uma história das idéias, mas consiste numa história das condições de possibilidade dessas idéias que focaliza o solo originário, a partir do qual o conhecimento se torna possível, solo esse a que Foucault se refere como o *a priori* histórico que permite ou veda determinadas configurações do saber. A *episteme* pode ser considerada como uma espécie de ordenação histórica dos saberes que, situada em um nível anterior ao da ordenação desses mesmos saberes em discursos, confere a tais saberes a sua positividade, correspondendo à configuração ou à disposição que os mesmos assumem numa determinada época.

Na medida em que a *episteme* é aquilo que possibilita a formação dos códigos fundamentais de uma cultura numa determinada época, uma história descontínua das *epistemes*, tal como a desenvolvida em *As Palavras e as Coisas*, investiga as mutações entre os modos como determinados conhecimentos ou discursos se apresentam como tais, bem como entre os sistemas que os legitimam enquanto conhecimentos. Isso porque quando se está no limite do próprio pensamento é que se pressente a possibilidade de outras formas de pensar. Daí que, ao apontar para estes limites, na descrição que faz das duas grandes descontinuidades, que inauguram, na ordem do saber, respectivamente, a *episteme* clássica e a moderna, Foucault acabe por criticar, em sua arqueologia das ciências humanas, não apenas as idéias de ser e de representação, mas também as de consciência e de sujeito, ou seja, todos os elementos que foram usados na história da filosofia como princípios metafísicos a partir dos quais o real foi pensado.

Ao analisar *Las Meninas*, Foucault tematiza a estrutura do saber nas *epistemes* clássica e moderna. Idade clássica e modernidade correspondem a *epistemes*

2 *Idem ibidem*, p. 11.

descontínuas. E é pela análise dessas descontinuidades, tendo em vista a relação entre representação e os seres empíricos, ou seja, entre as palavras e as coisas, que Foucault aborda a positividade do saber nos diferentes períodos considerados em *As Palavras e as Coisas*.

A modernidade, na arqueologia de Michel Foucault, diz respeito à reordenação epistêmica ocorrida na cultura ocidental na virada do século XVIII para o século XIX e dentro da qual ainda nos encontramos. Nessa época, surgem as chamadas ciências empíricas: a biologia, a economia política e a filologia. Estas têm por objeto, respectivamente, a vida, o trabalho e a linguagem. É na modernidade que se verifica, com Kant, o surgimento da filosofia transcendental, bem como a proliferação de diversas investigações apenas pensáveis no espaço aberto pelas empiricidades e pelo pensamento crítico. É a idade do homem, pois uma tal reordenação epistêmica possibilitou o surgimento do homem “em sua realidade espessa e primeira” na positividade do saber. Ali, o homem aparece, a um tempo, como objeto, na medida em que os objetos das ciências empíricas manifestam uma atividade humana, e também como sujeito na filosofia, onde aparece como fundamento, como condição de possibilidade do conhecimento, constituindo na configuração moderna do saber o que Foucault vai chamar de “um estranho duplo empírico-transcendental”.

A época clássica, que corresponde aos séculos XVII e XVIII, é, para Foucault, a idade da representação. Segundo o autor, nessa época, estabeleceu-se o projeto de um método universal de análise capaz de produzir certas perfeitas, por meio de uma ordenação das representações que, dispostas no quadro, pudessem expressar a ordem universal do mundo e do ser. A *episteme* clássica é regida pela categoria da ordem e todo o real pode ser reduzido a um quadro que esquematiza a ordem. A possibilidade de integrar no quadro a totalidade do real é dada pelo conceito de representação. Neste quadro, em que se dispõem as representações ordenadas, situam-se, num mesmo nível, o nível da representação, os saberes específicos da época, analisados em *As Palavras e as Coisas*, qual sejam, a história das riquezas, a história natural, a gramática geral e a filosofia. No entanto, é a possibilidade mesma do quadro que define as estruturas gerais da *episteme*.

Descartes é considerado uma referência fundamental, na filosofia, para a compreensão da disposição do saber na idade clássica, quando o conhecimento deixa de ser, como no Renascimento, uma busca de semelhanças, tornando-se uma ordenação de idéias. Na configuração clássica, o discurso da representação rompe com a anterior unidade entre as palavras e as coisas, de

modo que aquilo que as palavras dizem não mais encontra similitude no mundo. Segundo Foucault: "... as palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas."³ Com o rompimento da unidade entre as palavras e as coisas, a linguagem passa a traduzir o mundo e não mais a fazer parte dele. Doravante, até fins do século XVIII, segundo Foucault, é preciso representar os seres, ordenando-os numa ciência universal da ordem e da medida. O principal instrumento para a consecução desse método na ordenação das coisas é o signo. Para haver signo, deve haver uma imagem ou idéia correspondente conectada com o exterior, com o mundo representado. Assim:

Um sistema arbitrário de signos deve permitir a análise das coisas nos seus mais simples elementos; deve decompor até a origem; mas deve também mostrar como são possíveis combinações desses elementos e permitir a gênese ideal na complexidade das coisas.⁴

Na idade clássica, segundo Foucault, não poderia haver uma teoria da significação, pois o papel do pensador, que não criou nem o mundo, nem as representações, não era dar sentido, mas simplesmente construir uma ordem convencional de signos, a fim de esclarecer, mediante idéias claras e distintas, a ordem já dada de um mundo criado por Deus. O sujeito cartesiano buscava a clareza dos conceitos, mas não era fonte transcendental de significação.

O discurso que, no século XVIII, ligou um ao outro o "Eu penso" e o "Eu sou" daquele que o efetivava esse discurso permaneceu, sob uma forma visível, a essência mesma da linguagem clássica, pois o que nele se articulava, de pleno direito, eram a representação e o ser. A passagem do "Eu penso" ao "Eu sou" realizava-se sob a luz da evidência, no interior de um discurso cujo domínio e cujo funcionamento consistiam por inteiro em articular, um ao outro, o que se representa e o que é⁵.

Representação e ser, natureza e natureza humana constituem, nesta *episteme*, por assim dizer, um mesmo movimento discursivo. É o mesmo discurso que dispõe as idéias e as coisas, uma vez que o quadro, a "vocação profunda da linguagem clássica", acolhe indistintamente o que representa e o que é representado. Num tal discurso, onde, combinados, a representação e o ser eram

3 *Idem ibidem*, p. 63.

4 *Idem ibidem*, p. 77.

5 *Idem ibidem*, p. 327.

possibilitados pela natureza mesma da linguagem, tal como concebida na idade clássica, a função do homem de relacionar as representações e as coisas não podia ser problematizada. Não se podia representar, na época clássica, a atividade humana de representar. Daí Foucault afirmar que:

na grande disposição da *episteme* clássica, a natureza, a natureza humana e suas relações são momentos funcionais, definidos e previstos. E o homem, como realidade espessa e primeira, como objeto difícil e sujeito soberano de todo conhecimento possível, não tem aí um lugar.⁶

Aquele que ordena, tornando possível a representação, o sujeito, não podia ter um lugar no quadro por ele organizado. Com efeito, não havia lugar, no quadro clássico, para o homem, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da ordenação de representações. Esse é, por assim dizer, o fio condutor da argumentação desenvolvida por Foucault na sua interpretação do quadro de Velásquez.

Como foi observado anteriormente, Foucault descreve, no primeiro capítulo de *As Palavras e as Coisas*, a pintura *Las Meninas*, de Velásquez, interpretando-a em termos de representação e de sujeito, dois conceitos fundamentais para a compreensão do modo como se configura o saber nas *epistemes* clássica e moderna. Com efeito, analisando *Las Meninas*, Foucault demonstra, de um lado, o modo como estão representados, nesse quadro, todos os temas da noção clássica de representação, e, de outro lado, o modo como determinadas instabilidades implícitas nessa materialização do discurso da época clássica na obra analisada como que prenunciavam o aparecimento do homem na configuração do saber da modernidade. A fim de explicar os sentidos segundo os quais *Las Meninas*, ao mesmo tempo que representa o ciclo completo da representação, acaba, de certo modo, por escapar à *episteme* clássica, ao apresentar indícios da posição do sujeito na disposição do saber na modernidade, procura-se, aqui, primeiramente, abordar os pontos principais da interpretação que Foucault faz desse quadro em *As Palavras e as Coisas*.

O primeiro capítulo de *As Palavras e as Coisas*, intitulado *Las Meninas*, anuncia a temática da representação, que, junto à temática do sujeito, constitui uma importante chave de argumentação para a determinação das condições de possibilidade dos discursos científico e filosófico modernos, que consistem justamente no alvo da crítica de Foucault nessa obra, onde as transfor-

6 *Idem ibidem*, p. 326.

mações analisadas, no nível arqueológico, são compreendidas de acordo com as diferentes relações entre a representação e aquilo que nela se representa. Pelo fato de anunciar a temática da representação e de antecipar a temática do sujeito, o capítulo *Las Meninas* articula -se com dois capítulos posteriores, intitulados *Representar* e *O homem e seus duplos*. Nestes outros capítulos, Foucault aprofunda a análise dessas temáticas, bem como a crítica às mesmas, descrevendo o modo como se configura o pensamento nas *epistemes* clássica e moderna, ao elucidar as condições de possibilidade mesmas da sua existência ou de seu desaparecimento nos períodos considerados.

No capítulo *Las Meninas*, Foucault procura explicar, através de uma análise interpretativa minuciosa da pintura de Velásquez, o estabelecimento, ao longo da idade clássica, de uma espécie de incompatibilidade entre a visibilidade do representante e a do representado, os quais não se podem mostrar ao mesmo tempo. Isso porque, analisada no nível arqueológico, a época clássica apresenta um tipo de pensamento situado inteiramente no nível da representação, no qual não há uma diferença de nível entre sujeito e objeto de pensamento. O sujeito é mais uma representação e a representação ainda não é objeto. Uma peculiaridade que Foucault aponta nesse quadro de Velásquez, onde ele se retrata em seu ofício, é o fato de o pintor ali presente poder ser visto, ao passo que não se pode visualizar aquilo que ele pinta, uma vez que a tela ali representada encontra-se de costas para o observador do quadro.

Distanciando-se um pouco, o pintor colocou-se ao lado da obra na qual trabalha. Isso quer dizer que, para o espectador que no momento olha, ele está à direita de seu quadro, o qual ocupa toda a extremidade esquerda. A esse mesmo espectador o quadro volta as costas: dele só se pode perceber o reverso, com a imensa armação que o sustenta. O pintor, em contrapartida, é perfeitamente visível em toda a sua estatura; de todo modo, ele não está encoberto pela alta tela que, talvez, irá absorvê-lo logo em seguida, quando, dando um passo em sua direção, se entregará novamente a seu trabalho; sem dúvida, nesse mesmo instante, acaba ele de aparecer aos olhos do espectador, surgindo dessa espécie de grande gaiola virtual que a superfície que ele está pintando projeta para trás. Podemos vê-lo agora, num instante de pausa, no centro neutro dessa oscilação. (...) Como se o pintor não pudesse ser ao mesmo tempo visto no quadro em que está representado e ver aquele em que se aplica a representar alguma coisa. Ele reina no limiar dessas duas visibilidades incompatíveis.⁷

7 *Idem ibidem*, p. 20.

Na interpretação foucaultiana, o quadro de Velásquez traduz um instante do trabalho do pintor. Este é o instante em que ele suspende a sua atividade representativa, saindo de trás da tela ali representada e mirando um ponto invisível para o espectador do quadro.

Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos. O espetáculo que ele 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 o nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos.(...) Dos olhos do pintor até aquilo que ele olha, está traçada uma linha imperiosa que nós, os que olhamos, não poderíamos evitar: ela atravessa o quadro real e alcança, à frente da sua superfície, o lugar de onde vemos o pintor nos observa; esse pontilhado nos atinge infalivelmente e nos liga à representação do quadro. Aparentemente, esse lugar é simples; constitui-se de pura reciprocidade (...) E, no entanto, essa tênue linha de visibilidade envolve, em troca, toda uma rede complexa de incertezas, de trocas, de evasivas. O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo.⁸

Segundo Foucault, o pintor e o resto do quadro, com seu conjunto de personagens, parecem apontar para um ponto exterior ao cenário representado. Este seria um lugar que, embora escape ao quadro, acaba por, de algum modo, lhe pertencer. Pode ser o lugar do espectador do quadro. Entretanto, o pintor só dirige o olhar para tal espectador na medida em que este se encontra no lugar do seu motivo. É também, portanto, o lugar do modelo a ser transferido para a tela representada.

Um outro destaque é para a luz que, na época clássica, é considerada fundamento da visibilidade. Há, no quadro, a presença da luz, que entra através da abertura de uma janela ali representada, e acaba por se constituir numa condição de possibilidade da representação pretendida por Velásquez.

Esta janela encantoadada, parcial, apenas indicada, libera uma luz inteira e mista que serve de lugar-comum à representação.(...) Olhamo-nos olhados pelo pintor e tornados visíveis aos seus olhos pela mesma luz que no-lo faz ver⁹

8 *Idem ibidem*, p. 20.

9 *Idem ibidem*, p. 22.

Foucault observa que essa luminosidade serve de lugar comum à representação, na medida em que faz emergir o contexto composto pelo primeiro plano do quadro. Neste primeiro plano, estão visíveis a infante, rodeada de aias e anões; o próprio Velásquez, segurando a palheta e o pincel que pende de seu olhar; o cão; o cavalete, com o verso da tela impossível de ser visualizada em seu outro lado. Num segundo plano, encontra-se, sobre a parede no fundo da sala, e, entre uma série de quadros, um espelho, a expressão da representação clássica, que, ao invés de refletir a cena representada no primeiro plano, reflete o que provavelmente se representa na tela invisível. Ainda neste segundo plano, pode-se observar a silhueta de um homem, destacada sobre o fundo do quadro. A diferença entre este e as imagens dos modelos distinguidas no fundo do espelho deve-se ao fato de esse homem estar ali em carne e osso. Não é um reflexo, mas consiste numa irrupção ali oferecida em todo o seu volume e concretude. Foucault nota que, entre o fundo do quadro e a frente da cena, isto é, entre o primeiro e o segundo planos do quadro, o conjunto dos personagens ali dispostos pode constituir como que a figura de uma curva, a qual desenha uma espécie de voluta, na qual se pode apreender o ciclo completo da representação:

Essa concha em hélice oferece todo o ciclo da representação: o olhar, a palheta e o pincel, a tela inocente de signos (são os instrumentos materiais da representação), os quadros, os reflexos, o homem real (a representação acabada, mas como que liberada de seus conteúdos ilusórios ou verdadeiros que lhe são justapostos); depois, a representação se dilui: só se vêem as molduras e essa luz que, do exterior, banha os quadros, os quais, contudo, devem em troca restituir à sua maneira, como se ela viesse de outro lugar, atravessando suas molduras de madeira escura. E essa luz, vemo-la, com efeito, no quadro, parecendo emergir no interstício da moldura; e de lá ela alcança a frente, as faces, os olhos, o olhar do pintor que segura numa das mãos a palheta e, na outra, o fino pincel... Assim se fecha a voluta, ou melhor, por essa luz, ela se abre.¹⁰

Como Foucault observa nessa passagem, pode-se perfeitamente apreender, em *Las Meninas*, todo o ciclo da representação, desde que se considere os dois planos da obra, o fundo e a frente da cena, como que configurando uma concha, a qual oferece esse ciclo na sua perfeição. O circuito dessa voluta percorre os dois planos da obra, oferecendo o ciclo completo da representa-

¹⁰ *Idem ibidem*, p. 27.

ção: seus instrumentos materiais; a representação acabada e por fim a sua diluição na luz que a possibilita. Enquanto interpretado como urna voluta a percorrer o perímetro da sala representada, o quadro de Velásquez oferece, portanto, o ciclo completo da representação que nasce, se completa e se desfaz uma vez mais na luz representada no quadro. Esta luz, por sua natureza mesma de representação visível no quadro, pode ser considerada e representada, no modo de configuração do pensamento clássico, como uma condição de possibilidade para a completude do ciclo da mesma representação. Isso porque, na *episteme* clássica, segundo Foucault, o saber se dá como pura representação no nível mesmo da representação. O estudo, empreendido por Foucault, do modo de configuração do saber na época clássica, revela que, nesse período, a representação constitui o campo geral do pensamento, a sua própria configuração.

Em *As Palavras e as Coisas*, Foucault estabelece descontinuidades, no nível arqueológico, entre as *epistemes* clássica e moderna. De acordo com Foucault, na época clássica, a representação ainda não foi tornada objeto do pensamento, tal como ocorre na disposição moderna do saber, quando se introduz o tema do sujeito transcendental no pensamento. É nesse sentido, portanto, que, enquanto interpretado como uma voluta, a qual percorre o perímetro da sala, nascendo da luz para nela se diluir, o quadro de Velásquez pode ser considerado como representando o ciclo completo da representação. Isso porque o ciclo representado nessa interpretação do quadro é um ciclo que se perfaz nos limites mesmos da representação, tal como configurada no saber da época clássica, percorrendo suas etapas no nível mesmo da representação.

Entretanto, o mesmo não se dá, quando se interpreta *Las Meninas* como formando uma outra figura numa interpretação segundo a qual o quadro escapa à *episteme* clássica e prefigura, de alguma maneira, o modo segundo o qual se dispõe o pensamento moderno.

Pode-se dizer que o objetivo de Foucault no capítulo *Las Meninas* é mostrar que: “talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre.”¹¹ É na medida mesma em que acaba por representar a própria representação clássica que o quadro de Velásquez como que escapa e subverte a própria *episteme* clássica, já que, pela disposição mesma do saber no período considerado, a representação não pode ser dada como objeto de si mesma, tal como ocorre no modo como se configura o saber moderno.

11 *Idem ibidem*, p. 31.

A fim de defender a tese de que Velásquez, em *Las Meninas*, acaba por escapar ao modo de configuração do pensamento clássico, Foucault observa que o conjunto de elementos dispostos no quadro pode configurar-se de dois modos. Ou como um X, centralizado pelo olhar da infanta; ou como uma curva, desenhando uma concha, que, a um tempo, encerra e libera, no centro do quadro, a localização do espelho. De cada um desses centros, dos olhos da princesa e do reflexo no espelho, emanam duas linhas convergentes, cujo ponto de encontro situa-se fora da tela, à frente do quadro, no lugar onde se alternam o espectador do quadro e o modelo do pintor representado. Este é um lugar exterior ao quadro, embora seja prescrito pelas linhas da sua composição. É o lugar de um espetáculo refletido no olhar da infanta e dos cortesãos, no olhar do pintor e na claridade do espelho. Foucault observa que é em relação a este ponto externo que se ordena a disposição do quadro, surgindo, assim, o verdadeiro centro da composição, o qual submete os demais.

Há, pois, dois centros que podem organizar o quadro, conforme a atenção do espectador divague e se prenda aqui ou ali.(...) Ora, cada um deles emana uma linha inevitável. (...) Essas duas linhas sagitais são convergentes, segundo um ângulo muito agudo, e o ponto de seu encontro, saindo da tela, se fixa à frente do quadro, mais ou menos lá de onde o olhamos. (...) Que há, enfim, nesse lugar perfeitamente inacessível, porquanto exterior ao quadro, mas prescrito por todas as linhas de sua composição?¹²

Tal centro é considerado soberano pela tríplice função que ocupa com relação ao quadro, pois nele estão superpostos o olhar do modelo, quando é pintado; o do espectador, que contempla a cena e o olhar do pintor, Velásquez, ao compor o quadro *Las Meninas*.

Esse centro é simbolicamente soberano na sua particularidade histórica, já que é ocupado pelo rei Filipe IV e sua esposa. Mas, sobretudo, ele o é pela tríplice função que ocupa em relação ao quadro. Nele vêm superpor-se exatamente o olhar do modelo no momento em que é pintado, o do espectador que contempla a cena e o do pintor no momento em que compõe seu quadro (...) Essas três funções "olhantes" confundem-se em um ponto exterior ao quadro: isto é, ideal em relação ao que é representado, mas perfeitamente real, porquanto é a partir

12 *Idem ibidem*, p. 29.

dele que se torna possível a representação; nessa realidade mesma, ele não pode deixar de ser invisível.¹³

Esse ponto exterior ao quadro, ideal, em relação ao ali representado, é perfeitamente real, uma vez que é a partir dele que se torna possível toda a representação. Ele pode ser interpretado como sendo o lugar do sujeito moderno. E, nessa sua realidade de condição de possibilidade da representação, esse ponto não pode deixar de ser invisível. Isso porque, na *episteme* clássica, é impossível pensar o sujeito como condição de possibilidade da representação. Entretanto, tal realidade foi projetada no interior do quadro, na figura do pintor, enquanto auto-retrato; na figura do visitante, que vê de frente o espetáculo; e no reflexo dos modelos no espelho representado. Mas o lugar do modelo é também o do artista e o do espectador, que estando presentes no quadro, não podem se alojar no espelho, tal como o modelo, que ali aparece, na medida em que não figura no ambiente representado no quadro.

Essa interpretação sugere que esse ponto exterior projetado no quadro pode ser considerado um indício da subversão que faz *Las Meninas* da *episteme* clássica, na medida em que tal ponto pode ser considerado como expressando o lugar do homem, o qual, na *episteme* moderna, que o quadro prefigura, possui a peculiaridade de ser, a um tempo, o sujeito e o objeto do pensamento.

Se considerado como uma *voluta* em percurso, o quadro *Las Meninas* oferece o ciclo perfeito da representação, mas quando considerado nas linhas que atravessam a sua profundidade, *Las Meninas* apresenta uma lacuna, devida à ausência do modelo que, segundo a tradição, seria o rei. Uma lacuna que designa também o lugar do pintor e do espectador, ao compor ou ao contemplar o quadro. E isso porque a dupla relação da representação com o modelo, com seu autor e com seu espectador é necessariamente interrompida, segundo a disposição do saber clássico, sendo impossível que a imagem ofereça, em sua visibilidade plena, o mestre que representa e o soberano representado.

Na grande *voluta* que percorria o perímetro do ateliê, desde o olhar do pintor, sua palheta e sua mão suspensa, até os quadros terminados, a representação nascia, completava-se para se desfazer novamente na luz; o ciclo era perfeito. Em

13 *Idem ibidem*, p. 30.

contrapartida, as linhas que atravessam a profundidade do quadro são incompletas; falta, a todas, uma parte de seu trajeto. Essa lacuna é devida à ausência do rei — ausência que é um artifício do pintor.¹⁴

Pode-se dizer que o quadro *Las Meninas* escapa à *episteme* clássica, na medida em que pode ser considerado como a representação da representação clássica, bem como a definição mesma *episteme* da clássica. Nesse quadro, pode-se verificar a representação clássica representando-se a si mesma em todos os seus elementos, inclusive no vazio essencial que ali é indicado. Este consiste no desaparecimento necessário da sua condição de possibilidade, na elisão do sujeito, o qual, não obstante estar ausente, de modo clássico, permanece indicado, numa antecipação da modernidade, naquele ponto exterior ao quadro que se projeta na figura do pintor, na figura do homem e no reflexo do modelo soberano representado no espelho.

Na medida em que pode ser considerado uma representação da representação clássica, bem como uma definição do espaço de positividade do saber fundado pela mesma, o quadro de Velásquez expressa um movimento de reflexão crítica, exclusivo do saber da modernidade, uma dobra no saber, que escapa ao modo mesmo como o saber se configura no período clássico. Isso porque, segundo Foucault, ao representar a impossibilidade da presença, na representação clássica, do sujeito que funda a mesma representação na modernidade, Velásquez nada mais faz do que refletir modernamente sobre as condições de possibilidade do saber clássico.

¹⁴ *Idem ibidem*, p. 31.