

**Michel Foucault**

**As Palavras e as Coisas**

**Uma arqueologia das  
ciências humanas**

Tradução

SALMA TANNUS MUCHAIL

*Martins Fontes*

São Paulo — 2000

*Esta obra foi publicada originalmente em francês com o título  
LES MOTS ET LES CHOSES — Une Archéologie des Sciences  
Humaines, por Éditions Gallimard, Paris.  
Copyright © Éditions Gallimard, Paris, 1966.  
Copyright © Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,  
São Paulo, 1981, para a presente edição.*

**8ª edição**  
*fevereiro de 1999*  
**2ª tiragem**  
*junho de 2000*

**Tradução**  
*SALMA TANNUS MUCHAIL*

**Revisão gráfica**  
*Ivete Batista dos Santos*  
*Ana Maria de Oliveira Mendes Barbosa*

**Produção gráfica**  
*Geraldo Alves*

**Paginação/Fotolitos**  
*Studio 3 Desenvolvimento Editorial*

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

---

Foucault, Michel, 1926-1984.  
As palavras e as coisas : uma arqueologia das ciências humanas / Michel  
Foucault ; tradução Salma Tannus Muchail. — 8ª ed. — São Paulo : Martins  
Fontes, 1999. — (Coleção tópicos)

Título original: Les mots et les choses.  
ISBN 85-336-0997-3

1. Ciências humanas — História 2. Classificação dos conhecimentos —  
História 3. Linguagem — História I. Título. II. Título: Uma arqueologia das  
ciências humanas. III. Série.

99-0089

CDD-001.309

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Ciências humanas : História 001.309

*Todos os direitos para o Brasil reservados à*  
**Livraria Martins Fontes Editora Ltda,**  
*Rua Conselheiro Ramalho, 330/340*  
*01325-000 São Paulo SP Brasil*  
*Tel. (11) 239-3677 Fax (11) 3105-6867*  
*e-mail: info@martinsfontes.com*  
*http://www.martinsfontes.com*

# ÍNDICE

<i>Prefácio</i> .....	IX
-----------------------	----

## I

Capítulo I. <i>Las Meninas</i> .....	3
--------------------------------------	---

Capítulo II. <i>A prosa do mundo</i> .....	23
--	----

I. As quatro similitudes, p. 23. — II. As assinalações, p. 35. — III. Os limites do mundo, p. 41. — IV A escrita das coisas, p. 47 — V O ser da linguagem, p. 58.

Capítulo III. <i>Representar</i> .....	63
--	----

I. Dom Quixote, p. 63. — II. A ordem, p. 68. — III. A representação do signo, p. 80. — IV A representação reduplicada, p. 87. — V A imaginação da semelhança, p. 93. — VI. “Máthêsis” e “taxinomia”, p. 99.

Capítulo IV <i>Falar</i> .....	107
--------------------------------	-----

I. Crítica e comentário, p. 107. — II. A gramática geral, p. 112. — III. A teoria do verbo, p. 128. — IV A articulação, p. 135. — V A designação, p. 146. — VI. A derivação, p. 155. — VII. O quadrilátero da linguagem, p. 163.

Capítulo V <i>Classificar</i> .....	171
-------------------------------------	-----

I. O que dizem os historiadores, p. 171. — II. A história natural, p. 175. — III. A estrutura, p. 181. — IV O caráter, p. 190. — V O contínuo e a catástrofe, p.

200. — VI. Monstros e fósseis, p. 208. — VII. O discurso da natureza, p. 218.

Capítulo VI. *Trocar*.....227

I. A análise das riquezas, p. 227. — II. Moeda e preço, p. 231. — III. O mercantilismo, p. 238. — IV O penhor e o preço, p. 248. — V A formação do valor, p. 262. — VI. A utilidade, p. 271. — VII. Quadro geral, p. 278. — VIII. O desejo e a representação, p. 287.

## II

Capítulo VII. *Os limites da representação*.....297

I. A idade da história, p. 297. — II. A medida do trabalho, p. 303. — III. A organização dos seres, p. 310. — IV A flexão das palavras, p. 319. — V Ideologia e crítica, p. 325. — VI. As sínteses objetivas, p. 334.

Capítulo VIII. *Trabalho, vida, linguagem*..... 343

I. As novas empiricidades, p. 343. — II. Ricardo, p. 347. — III. Cuvier, p. 362. — IV Bopp, p. 386. — V A linguagem tornada objeto, p. 408.

Capítulo IX. *O homem e seus duplos*.....417

I. O retorno da linguagem, p. 417. — II. O lugar do rei, p. 423. — III. A analítica da finitude, p. 430. — IV. O empírico e o transcendental, p. 439. — V O “cogito” e o impensado, p. 444. — VI. O recuo e o retorno da origem, p. 453. — VII. O discurso e o ser do homem, p. 463. VIII. O sono antropológico, p. 470.

Capítulo X. *As ciências humanas*.....475

I. O triedro dos saberes, p. 475. — II. A forma das ciências humanas, p. 482. — III. Os três modelos, p. 491. — IV A História, p. 508. — V Psicanálise, etnologia, p. 517. — VI. p. 536.

*Índice onomástico*.....537

# PREFÁCIO

*Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento — do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia —, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. Esse texto cita “uma certa enciclopédia chinesa” onde será escrito que “os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas”. No deslumbramento dessa taxinomia, o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso.*

*Que coisa, pois, é impossível pensar, e de que impossibilidade se trata? A cada uma destas singulares rubricas [pág. IX] podemos dar um sentido preciso e um conteúdo determinável; algumas envolvem realmente seres fantásticos — animais fabulosos ou sereias; mas, justamente em lhes conferindo um lugar à parte, a enciclopédia chinesa localiza seus poderes de contágio; distingue com cuidado os animais bem reais (que se agitam como loucos ou que acabam de quebrar a bilha) e aqueles que só têm lugar no imaginário. As perigosas misturas são conjuradas, insígnias e fábulas reencontram seu alto posto; nenhum anfíbio inconcebível, nenhuma asa arranhada, nenhuma pele escamosa, nada dessas faces polimorfas e demoníacas, nenhum hálito em chamas. Ali, a monstruosidade não altera nenhum corpo real, em nada modifica o bestiário da imaginação; não se esconde na pro-*

*fundeza de algum poder estranho. Sequer estaria presente em alguma parte dessa classificação, se não se esgueirasse em todo o espaço vazio, em todo o branco intersticial que separa os seres uns dos outros. Não são os animais “fabulosos” que são impossíveis, pois que são designados como tais, mas a estreita distância segundo a qual são justapostos aos cães em liberdade ou àqueles que de longe parecem moscas. O que transgride toda imaginação, todo pensamento possível, é simplesmente a série alfabética (a, b, c, d) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias.*

*Tampouco se trata da extravagância de encontros insólitos. Sabe-se o que há de desconcertante na proximidade dos extremos ou, muito simplesmente, na vizinhança súbita das coisas sem relação; a enumeração que as faz entrecostar-se possui, por si só, um poder de encantamento: “Já não estou em jejum, diz Eustenes. Por todo o dia de hoje estarão a salvo da minha saliva: Áspides, Anfisbenas, Anerudutos, Abedessimões, Alartas, Amóbatas, Apinaos, Alatrabãs, Aractes, Astérios, Alcarates, Arges, Aranhas, Ascálabos, Atélabos, [pág. X] Ascalabotas, Aemorróides...”. Mas todos esses vermes e serpentes, todos esses seres de podridão e de viscosidade fervilham, como as sílabas que os nomeiam, na saliva de Eustenes: é aí que todos têm seu lugar-comum, como, sobre a mesa de trabalho, o guarda-chuva e a máquina de costura; se a estranheza de seu encontro é manifesta, ela o é na base deste e, deste em, deste sobre, cuja solidez e evidência garantem a possibilidade de uma justaposição. Era decerto improvável que as hemorróidas, as aranhas e as amóbatas viessem um dia se misturar sob os dentes de Eustenes: mas, afinal de contas, nessa boca acolhedora e voraz, tinham realmente como se alojar e encontrar o palácio\* de sua coexistência.*

\* No original: *palais*, que significa *palácio, palato, e paladar*. (N. do T.)

*A monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste, ao contrário, em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se. Os animais “i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo” — onde poderiam eles*

*jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem? Mas esta, ao desdobrá-los, não abre mais que um espaço impensável. A categoria central dos animais “incluídos na presente classificação” indica bem, pela explícita referência a paradoxos conhecidos, que jamais se chegará a definir, entre cada um desses conjuntos e aquele que os reúne a todos, uma relação estável de conteúdo e continente: se todos os animais classificados se alojam, sem exceção, numa das casas [pág. XI] da distribuição, todas as outras não estarão dentro desta? E esta, por sua vez, em que espaço reside? O absurdo arruína o e da enumeração, afetando de impossibilidade o em onde se repartiram as coisas enumeradas. Borges não acrescenta nenhuma figura ao atlas do impossível; não faz brilhar em parte alguma o clarão do encontro poético; esquiva apenas a mais discreta, mas a mais insistente das necessidades; subtrai o chão, o solo mudo onde os seres podem justapor-se. Desaparecimento mascarado, ou, antes, irrisoriamente indicado pela série abecedária de nosso alfabeto, que se supõe servir de fio condutor (o único visível) às enumerações de uma enciclopédia chinesa... Numa palavra, o que se retira é a célebre “tábua de trabalho”; e, restituindo a Roussel uma escassa parte do que lhe é sempre devido, emprego esta palavra “tábua” em dois sentidos superpostos: mesa niquelada, encerada, envolta em brancura, faiscante sob o sol de vidro que devora as sombras — lá onde, por um instante, para sempre talvez, o guarda-chuva encontra a máquina de costura; e quadro que permite ao pensamento operar com os seres uma ordenação, uma repartição em classes, um agrupamento nominal pelo que são designadas suas similitudes e suas diferenças — lá onde, desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço.*

*Esse texto de Borges fez-me rir durante muito tempo, não sem um mal-estar evidente e difícil de vencer. Talvez porque no seu rastro nascia a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito; e importa entender esta palavra no sentido mais próximo de sua etimologia: as coisas aí são “deitadas”, “colocadas”, “dispostas” em lugares [pág. XII] a tal ponto diferentes,*

*que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar-comum. As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos “ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis por que as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (encontradas tão freqüentemente em Borges) dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases.*

*Parece que certos afásicos não chegam a classificar de maneira coerente as meadas de lãs multicores que se lhes apresentam sobre a superfície de uma mesa; como se esse retângulo unificado não pudesse servir de espaço homogêneo e neutro onde as coisas viessem ao mesmo tempo manifestar a ordem contínua de suas identidades ou de suas diferenças e o campo semântico de sua denominação. Eles formam, nesse espaço unido, onde as coisas normalmente se distribuem e se nomeiam, uma multiplicidade de pequenos domínios granulados e fragmentários onde semelhanças sem nome aglutinam as coisas em ilhotas descontínuas; num canto, colocam as meadas mais claras, noutro, as vermelhas, aqui, [pág. XIII] aquelas que têm uma consistência mais lanosa, ali, aquelas mais longas, ou as que tendem ao violeta, ou as que foram enroladas em novelo. Mas, mal são esboçados, todos esses agrupamentos se desfazem, pois a orla de identidade que os sustenta, por mais estreita que seja, é ainda demasiado extensa para não ser instável; e, infinitamente, o doente reúne e separa, amontoa similitudes diversas, destrói as mais evidentes, dispersa as identidades, superpõe critérios diferentes, agita-se, recomeça, inquieta-se e chega finalmente à beira da angústia.*

*O embaraço que faz rir quando se lê Borges é por certo aparentado ao profundo mal-estar daqueles cuja linguagem está arruinada: ter perdido o*

“comum” do lugar e do nome. Atopia, afasia. No entanto, o texto de Borges aponta para outra direção; a essa distorção da classificação que nos impede de pensá-la, a esse quadro sem espaço coerente Borges dá como pátria mítica uma região precisa, cujo simples nome constitui para o Ocidente uma grande reserva de utopias. A China, em nosso sonho, não é justamente o lugar privilegiado do espaço? Para nosso sistema imaginário, a cultura chinesa é a mais meticulosa, a mais hierarquizada, a mais surda aos acontecimentos do tempo, a mais vinculada ao puro desenrolar da extensão; pensamos nela como numa civilização de diques e de barragens sob a face eterna do céu; vemo-la estendida e imobilizada sobre toda a superfície de um continente cercado de muralhas. Sua própria escrita não reproduz em linhas horizontais o vôo fugidioso da voz; ela ergue em colunas a imagem imóvel e ainda reconhecível das próprias coisas. Assim é que a enciclopédia chinesa citada por Borges e a taxinomia que ela propõe conduzem a um pensamento sem espaço, a palavras e categorias sem tempo nem lugar mas que, em essência, repousam sobre um espaço [pág. XIV] solene, todo sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens e imprevistas comunicações; haveria assim, na outra extremidade da terra que habitamos, uma cultura votada inteiramente à ordenação da extensão, mas que não distribuiria a proliferação dos seres em nenhum dos espaços onde nos é possível nomear, falar, pensar.

Quando instauramos uma classificação refletida, quando dizemos que o gato e o cão se parecem menos que dois galgos, mesmo se ambos estão adestrados ou embalsamados, mesmo se os dois correm como loucos e mesmo se acabam de quebrar a bilha, qual é, pois, o solo a partir do qual podemos estabelecê-lo com inteira certeza? Em que “tábua”, segundo qual espaço de identidades, de similitudes, de analogias, adquirimos o hábito de distribuir tantas coisas diferentes e parecidas? Que coerência é essa — que se vê logo não ser nem determinada por um encadeamento a priori e necessário, nem imposta por conteúdos imediatamente sensíveis? Pois não se trata de ligar conseqüências, mas sim de aproximar e isolar, de analisar, ajustar e encaixar conteúdos concretos; nada mais tateante, nada mais empírico (ao menos na aparência) que a instauração de uma ordem entre as coisas; nada que exija um olhar mais atento, uma linguagem mais fiel e mais bem

*modulada; nada que requeira com maior insistência que se deixe conduzir pela proliferação das qualidades e das formas. E, contudo, um olhar desavisado bem poderia aproximar algumas figuras semelhantes e distinguir outras em razão de tal ou qual diferença: de fato não há, mesmo para a mais ingênua experiência, nenhuma similitude, nenhuma distinção que não resulte de uma operação precisa e da aplicação de um critério prévio. Um “sistema dos elementos” — uma definição dos segmentos sobre [pág. XV] os quais poderão aparecer as semelhanças e as diferenças, os tipos de variação de que esses segmentos poderão ser afetados, o limiar, enfim, acima do qual haverá diferença e abaixo do qual haverá similitude — é indispensável para o estabelecimento da mais simples ordem. A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem; e é somente nas casas brancas desse quadriculado que ela se manifesta em profundidade como já presente, esperando em silêncio o momento de ser enunciada.*

*Os códigos fundamentais de uma cultura — aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas — fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar. Na outra extremidade do pensamento, teorias científicas ou interpretações de filósofos explicam por que há em geral uma ordem, a que lei geral obedece, que princípio pode justificá-la, por que razão é esta a ordem estabelecida e não outra. Mas, entre essas duas regiões tão distantes, reina um domínio que, apesar de ter sobretudo um papel intermediário, não é menos fundamental: é mais confuso, mais obscuro e, sem dúvida, menos fácil de analisar. É aí que uma cultura, afastando-se insensivelmente das ordens empíricas que lhe são prescritas por seus códigos primários, instaurando uma primeira distância em relação a elas, fá-las perder sua transparência inicial, cessa de se deixar passivamente atravessar por elas, desprende-se de seus poderes imediatos e invisíveis, libera-se o bastante para constatar que essas ordens não são talvez as únicas possíveis nem as melhores: de [pág. XVI] tal sorte que se encontre diante do fato bruto de que há, sob suas ordens espontâneas, coisas que são em si mesmas ordenáveis, que pertencem a uma certa*

*ordem muda, em suma, que há ordem. Como se, libertando-se por uma parte de seus grilhões lingüísticos, perceptivos, práticos, a cultura aplicasse sobre estes um segundo grilhão que os neutralizasse, que, duplicando-os, os fizesse aparecer ao mesmo tempo que os excluísse e, no mesmo movimento, se achasse diante do ser bruto da ordem. É em nome dessa ordem que os códigos da linguagem, da percepção, da prática são criticados e parcialmente invalidados. É com base nessa ordem, assumida como solo positivo, que se construirão as teorias gerais da ordenação das coisas e as interpretações que esta requer. Assim, entre o olhar já codificado e o conhecimento reflexivo, há uma região mediana que libera a ordem no seu ser mesmo: é aí que ela aparece, segundo as culturas e segundo as épocas, contínua e graduada ou fracionada e descontínua, ligada ao espaço ou constituída a cada instante pelo impulso do tempo, semelhante a um quadro de variáveis ou definida por sistemas separados de coerências, composta de semelhanças que se aproximam sucessivamente ou se espelham mutuamente, organizada em torno de diferenças crescentes etc. De tal sorte que essa região “mediana”, na medida em que manifesta os modos de ser da ordem, pode apresentar-se como a mais fundamental: anterior às palavras, às percepções e aos gestos, incumbidos então de traduzi-la com maior ou menor exatidão ou sucesso (razão pela qual essa experiência da ordem, sem seu ser maciço e primeiro, desempenha sempre um papel crítico); mais sólida, mais arcaica, menos duvidosa, sempre mais “verdadeira “ que as teorias que lhes tentam dar uma forma explícita, uma explicação exhaustiva, ou um fundamento filosófico. Assim, [pág. XVII] em toda cultura, entre o uso do que se poderia chamar os códigos ordenadores e as reflexões sobre a ordem, há a experiência nua da ordem e de seus modos de ser.*

*No presente estudo, é essa experiência que se pretende analisar. Trata-se de mostrar o que ela veio a se tornar, desde o século XVI, no meio de uma cultura como a nossa: de que maneira, refazendo, como que contra a corrente, o percurso da linguagem tal como foi falada, dos seres naturais, tais como foram percebidos e reunidos, das trocas, tais como foram praticadas, nossa cultura manifestou que havia ordem e que às modalidades dessa ordem deviam as permutas suas leis, os seres vivos sua regularidade, as palavras seu encadeamento e seu valor representativo; que modalidades de ordem foram reconhecidas, colocadas,*

*vinculadas ao espaço e ao tempo, para formar o suporte positivo de conhecimentos tais que vão dar na gramática e na filologia, na história natural e na biologia, no estudo das riquezas e na economia política. Tal análise, como se vê, não compete à história das idéias ou das ciências: é antes um estudo que se esforça por encontrar a partir de que foram possíveis conhecimentos e teorias; segundo qual espaço de ordem se constituiu o saber; na base de qual a priori histórico e no elemento de qual positividade puderam aparecer idéias, constituir-se ciências, refletir-se experiências em filosofias, formar-se racionalidades, para talvez se desarticularem e logo desvanecerem. Não se tratará, portanto, de conhecimentos descritos no seu progresso em direção a uma objetividade na qual nossa ciência de hoje pudesse enfim se reconhecer; 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, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que [pág. XVIII] 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. Mais que de uma história no sentido tradicional da palavra, trata-se de uma “arqueologia”<sup>1</sup>.*

*Ora, esta investigação arqueológica mostrou duas grandes discontinuidades na 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. A ordem, sobre cujo fundamento pensamos, não tem o mesmo modo de ser que a dos clássicos. Por muito forte que seja a impressão que temos de um movimento quase ininterrupto da ratio européia desde o Renascimento até nossos dias, por mais que pensemos que a classificação de Lineu, mais ou menos adaptada, pode de modo geral continuar a ter uma espécie de validade, que a teoria do valor de Condillac se encontra em parte no marginalismo do século XIX, que Keynes realmente sentiu a afinidade de suas próprias análises com as de Cantillon, que o propósito da Gramática geral (tal como o encontramos nos autores de Port-Royal ou em Bauzée) não está tão afastado de nossa atual lingüística — toda esta quase-continuidade ao nível das idéias e dos temas não passa, certamente, de um*

---

<sup>1</sup> Os problemas de método suscitados por tal “arqueologia” serão examinados em uma próxima obra.

*efeito de superfície; no nível arqueológico, vê-se que o sistema das positivities mudou de maneira maciça na curva dos séculos XVIII e XIX. Não que a razão tenha feito progressos; mas o modo de ser das coisas e da ordem que, distribuindo-as, oferece-as ao saber, é que foi profundamente alterado. Se a história natural de Tournefort, de Lineu e de [pág. XIX] Buffon tem relação com alguma coisa que não ela mesma, não é com a biologia, a anatomia comparada de Cuvier ou o evolucionismo de Darwin, mas com a gramática geral de Bauzée, com a análise da moeda e da riqueza tal como a encontramos em Law, em Véron de Fortbonnais ou em Turgot. Os conhecimentos chegam talvez a se engendrar, as idéias a se transformar e a agir umas sobre as outras (mas como? até o presente os historiadores não no-lo disseram); uma coisa, em todo o caso, é certa: a arqueologia, dirigindo-se ao espaço geral do saber, a suas configurações e ao modo de ser das coisas que aí aparecem, define sistemas de simultaneidade, assim como a série de mutações necessárias e suficientes para circunscrever o limiar de uma positividade nova.*

*Assim, a análise pôde mostrar a coerência que existiu, durante toda a idade clássica, entre a teoria da representação e as da linguagem, das ordens naturais, da riqueza e do valor. É esta configuração que, a partir do século XIX, muda inteiramente; a teoria da representação desaparece como fundamento geral de todas as ordens possíveis; a linguagem, por sua vez, como quadro espontâneo e quadriculado primeiro das coisas, como suplemento indispensável entre a representação e os seres, desvanece-se; uma historicidade profunda penetra no coração das coisas, isola-as e as define na sua coerência própria, impõe-lhes formas de ordem que são implicadas pela continuidade do tempo; a análise das trocas e da moeda cede lugar ao estudo da produção, a do organismo toma dianteira sobre a pesquisa dos caracteres taxinômicos; e, sobretudo, a linguagem perde seu lugar privilegiado e torna-se, por sua vez, uma figura da história coerente com a espessura de seu passado. Na medida, porém, em que as coisas giram sobre si mesmas, reclamando para seu devir não mais que o princípio de sua inteligibilidade e [pág. XX] abandonando o espaço da representação, o homem, por seu turno, entra, e pela primeira vez, no campo do saber ocidental. Estranhamente, o homem — cujo conhecimento passa, a olhos ingênuos, como a mais velha busca*

*desde Sócrates — não é, sem dúvida, nada mais que uma certa brecha na ordem das coisas, uma configuração, em todo o caso, desenhada pela disposição nova que ele assumiu recentemente no saber. Daí nasceram todas as quimeras dos novos humanismos, todas as facilidades de uma “antropologia”, entendida como reflexão geral, meio positiva, meio filosófica, sobre o homem. Contudo, é um reconforto e um profundo apaziguamento pensar que o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra de nosso saber, e que desaparecerá desde que este houver encontrado uma forma nova.*

*Vê-se que esta investigação responde um pouco, como em eco, ao projeto de escrever uma história da loucura na idade clássica; ela tem, em relação ao tempo, as mesmas articulações, tomando como seu ponto de partida o fim do Renascimento e encontrando, também ela, na virada do século XIX, o limiar de uma modernidade de que ainda não saímos. Enquanto, na história da loucura, se interrogava a maneira como uma cultura pode colocar sob uma forma maciça e geral a diferença que a limita, trata-se aqui de observar a maneira como ela experimenta a proximidade das coisas, como ela estabelece o quadro de seus parentescos e a ordem segundo a qual é preciso percorrê-los. Trata-se, em suma, de uma história da semelhança: sob que condições o pensamento clássico pôde refletir, entre as coisas, relações de similaridade ou de equivalência que fundam e justificam as palavras, as classificações, as trocas? A partir de qual a priori histórico foi possível definir o grande tabuleiro das identidades [pág. XXI] distintas que se estabelece sobre o fundo confuso, indefinido, sem fisionomia e como que indiferente, das diferenças? A história da loucura seria a história do Outro — daquilo que, para uma cultura é ao mesmo tempo interior e estranho, a ser portanto excluído (para conjurar-lhe o perigo interior), encerrando-o porém (para reduzir-lhe a alteridade); a história da ordem das coisas seria a história do Mesmo — daquilo que, para uma cultura, é ao mesmo tempo disperso e aparentado, a ser portanto distinguido por marcas e recolhido em identidades.*

*E se se pensar que a doença é, ao mesmo tempo, a desordem, a perigosa alteridade no corpo humano e até o cerne da vida, mas também um fenômeno da natureza que tem suas regularidades, suas semelhanças e seus tipos — vê-se que lugar poderia ter uma arqueologia do olhar médico. Da experiência-limite do Outro*

*às formas constitutivas do saber médico e, destas, à ordem das coisas e ao pensamento do Mesmo, o que se oferece à análise arqueológica é todo o saber clássico, ou melhor, esse limiar que nos separa do pensamento clássico e constitui nossa modernidade. Nesse limiar apareceu pela primeira vez esta estranha figura do saber que se chama homem e que abriu um espaço próprio às ciências humanas. Tentando trazer à luz esse profundo desnível da cultura ocidental, é a nosso solo silencioso e ingenuamente imóvel que restituímos suas rupturas, sua instabilidade, suas falhas; e é ele que se inquieta novamente sob nossos passos. [pág. XXII]*

**I**



# CAPÍTULO I

## LAS MENINAS

### I

O pintor está ligeiramente afastado do quadro. Lança um olhar em direção ao modelo; talvez se trate de acrescentar um último toque, mas é possível também que o primeiro traço não tenha ainda sido aplicado. O braço que segura o pincel está dobrado para a esquerda, na direção da palheta; permanece imóvel, por um instante, entre a tela e as cores. Essa mão hábil está pendente do olhar; e o olhar, em troca, repousa sobre o gesto suspenso. Entre a fina ponta do pincel e o gume do olhar, o espetáculo vai liberar seu volume.

Não sem um sistema sutil de evasivas. 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 [pág. 03] 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, ele acaba 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. Seu talhe escuro, seu rosto claro são meios-termos entre o visível e o invisível: saindo dessa tela que nos escapa, ele emerge aos nossos olhos; mas quando, dentro em pouco, der um passo para a direita, furtando-se aos nossos

olhares, achar-se-á colocado bem em face da tela que está pintando; entrará nessa região onde seu quadro, negligenciado por um instante, se lhe vai tornar de novo visível, sem sombra nem reticência. 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.

O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. 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 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? Poder-se-ia, com efeito, adivinhar o que o pintor olha, se fosse possível lançar os olhos sobre a tela a que se aplica; desta, porém, só se distingue a [pág. 04] textura, os esteios na horizontal e, na vertical, o oblíquo do cavalete. O alto retângulo monótono que ocupa toda a parte esquerda do quadro real e que figura o verso da tela representada reconstituiu, sob as espécies de uma superfície, a in-visibilidade em profundidade daquilo que o artista contempla: este espaço em que nós estamos, que nós somos. 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 que nos observa; esse pontilhado nos atinge infalivelmente e nos liga à representação do quadro.

Aparentemente, esse lugar é simples; constitui-se de pura reciprocidade: olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla. Nada mais que um face-a-face, olhos que se surpreendem, olhares retos que, em se cruzando, se superpõem. E, no entanto, essa tênue linha de visibilidade envolve, em troca, toda uma rede complexa de incertezas, de trocas e de evasivas. O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo. Nós, espectadores, estamos em excesso. Acolhidos sob esse olhar, somos por ele expulsos, substituídos por aquilo que desde sempre se encontrava lá, antes de nós: o próprio modelo. Mas,

inversamente, o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quantos espectadores lhe apareçam; nesse lugar preciso mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que traspassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito. E, na extremidade esquerda do quadro, a grande tela virada exerce aí sua segunda função: obstinadamente invisível, impede que [pág. 05] seja alguma vez determinável ou definitivamente estabelecida a relação dos olhares. A fixidez opaca que ela faz reinar num lado torna para sempre instável o jogo das metamorfoses que, no centro, se estabelece entre o espectador e o modelo. Porque só vemos esse reverso, não sabemos quem somos nem o que fazemos. Somos vistos ou vemos? O pintor fixa atualmente um lugar que, de instante a instante, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade. Mas a imobilidade atenta de seus olhos remete a uma outra direção, que eles já seguiram freqüentes vezes e que breve, sem dúvida alguma, vão retomar: a da tela imóvel sobre a qual se traça, está talvez traçado, desde muito tempo e para sempre, um retrato que jamais se apagará. De sorte que o olhar soberano do pintor comanda um triângulo virtual, que define em seu percurso esse quadro de um quadro: no vértice — único ponto visível — os olhos do artista; na base, de um lado, o lugar invisível do modelo, do outro, a figura provavelmente esboçada na tela virada.

No momento em que colocam o espectador no campo de seu olhar, os olhos do pintor captam-no, constroem-no a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, apropriam-se de sua luminosa e visível espécie e a projetam sobre a superfície inacessível da tela virada. Ele vê sua invisibilidade tornada visível ao pintor e transposta em uma imagem definitivamente invisível a ele próprio. Surpresa que é multiplicada e tornada ainda mais inevitável por um estratagema marginal. Na extremidade direita, o quadro recebe sua luz de uma janela representada segundo uma perspectiva muito curta; dela apenas se visualiza o vão; de sorte que o fluxo de luz que ela espalha largamente banha ao mesmo tempo, com a mesma generosidade, dois espaços vizinhos, entrecruzados, mas irreduzíveis: a superfície [pág. 06] da tela, com o volume que ela representa (isto é, o ateliê do pintor, ou a sala em que instalou seu cavalete), e, à frente dessa

superfície, o volume real que o espectador ocupa (ou então o lugar irreal do modelo). E, percorrendo a sala da direita para a esquerda, a vasta luz dourada impele ao mesmo tempo o espectador em direção ao pintor e o modelo em direção à tela; é ela também que, iluminando o pintor, torna-o visível ao espectador e faz brilhar como linhas de ouro, aos olhos do modelo, a moldura da tela enigmática, onde sua imagem, transposta, vai se achar encerrada. Esta janela encantada, parcial, apenas indicada, libera uma luz inteira e mista que serve de lugar-comum à representação. Ela equilibra, na outra extremidade do quadro, a tela invisível: assim como esta, virando as costas aos espectadores, se redobra contra o quadro que a representa e forma, pela superposição de seu reverso visível sobre a superfície do quadro que a contém, o lugar, para nós inacessível, onde cintila a Imagem por excelência; assim a janela, pura abertura, instaura um espaço tão manifesto quanto o outro é oculto; tão comum ao pintor, às personagens, aos modelos, aos espectadores quanto o outro é solitário (pois ninguém o olha, nem mesmo o pintor). Da direita, derrama-se por uma janela invisível o puro volume de uma luz que torna visível toda representação; à esquerda, estende-se a superfície que encobre, do outro lado de sua textura demasiado visível, a representação que ela contém. Inundando a cena (quero dizer, tanto a sala quanto a tela, a sala representada na tela e a sala onde a tela está colocada), a luz envolve as personagens e os espectadores, impelindo-os, sob o olhar do pintor, em direção ao lugar onde seu pincel os vai representar. Esse lugar, porém, nos é recusado. Olhamo-nos olhados pelo pintor e tornados visíveis aos seus olhos pela mesma luz que no-lo faz ver. E, no momento em que vamos nos apreender transcritos [pág. 07] por sua mão como num espelho, deste não podemos surpreender mais que o insípido reverso. O outro lado de um reflexo.

Ora, exatamente em face dos espectadores — de nós mesmos — sobre a parede que constitui o fundo da sala, o autor representou uma série de quadros; e eis que, entre todas essas telas suspensas, uma dentre elas brilha com um clarão singular. Sua moldura é mais larga, mais sombria que a das outras; uma fina linha branca, no entanto, a duplica interiormente, difundindo sobre toda a sua superfície uma luz dificilmente determinável; pois não vem de parte alguma senão de um espaço que lhe seria interior. Nessa luz estranha aparecem duas silhuetas e, acima delas, um pouco para trás, uma pesada cortina de púrpura. Os outros quadros só dão a ver al-

gumas manchas mais pálidas no limite de uma noite sem profundidade. Esse, ao contrário, abre-se para um espaço em recuo onde formas reconhecíveis se dispõem numa claridade que só a ele pertence. Entre todos esses elementos destinados a oferecer representações, mas que as contestam, as recusam, as esquívam por sua posição ou sua distância, esse é o único que funciona com toda a honestidade e que dá a ver o que deve mostrar. A despeito de seu distanciamento, a despeito da sombra que o envolve. Mas não é um quadro: é um espelho. Ele oferece enfim esse encantamento do duplo, que tanto as pinturas afastadas quanto a luz do primeiro plano com a tela irônica recusavam.

De todas as representações que o quadro representa, ele é a única visível; mas ninguém o olha. Em pé ao lado de sua tela, a atenção toda absorvida pelo seu modelo, o pintor não pode ver esse espelho que brilha suavemente atrás dele. 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 [pág. 08] seus olhares têm para ver aqueles que os vêem, e não para essa cavidade sombria pela qual se fecha o quarto onde estão representadas. Há, com efeito, algumas cabeças que se oferecem de perfil: nenhuma, porém, suficientemente virada para olhar, no fundo da sala, esse espelho desolado, pequeno retângulo brilhante que nada mais é senão visibilidade, mas sem nenhum olhar capaz de apossar-se dela, torná-la atual e comprazer-se no fruto, subitamente amadurecido, de seu espetáculo.

É preciso reconhecer que essa indiferença só se iguala à do espelho. Com efeito, este nada reflete daquilo que se encontra no mesmo espaço que ele: nem o pintor, que lhe volta as costas, nem as personagens no centro da sala. Em sua clara profundidade, não é o visível que ele fita. Na pintura holandesa, era tradição que os espelhos desempenhassem um papel de reduplicação: repetiam o que era dado uma primeira vez no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado, estreitado, recurvo. Ali se via a mesma coisa que na primeira instância do quadro, porém decomposta e recomposta segundo uma outra lei. Aqui o espelho nada diz do que já foi dito. Sua posição, entretanto, é quase central: sua borda superior está exatamente sobre a linha que reparte em duas a altura do quadro, ocupa sobre a parede do fundo (ao menos sobre a parte visível desta) uma posição mediana; deveria, pois, ser

atravessado pelas mesmas linhas perspectivas que o próprio quadro; poder-se-ia esperar que um mesmo ateliê, um mesmo pintor, uma mesma tela nele se dispusessem segundo um espaço idêntico; poderia ser o duplo perfeito.

Ora, ele não faz ver nada do que o próprio quadro representa. Seu olhar imóvel vai captar à frente do quadro, nessa região necessariamente invisível que forma sua face exterior, as personagens que ali estão dispostas. Em vez de girar [pág. 09] em torno de objetos visíveis, esse espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar. Mas essa invisibilidade que ele supera não é a do oculto: não contorna o obstáculo, não desvia a perspectiva, endereça-se ao que é invisível ao mesmo tempo pela estrutura do quadro e por sua existência como pintura. O que nele se reflete é o que todas as personagens da tela estão fixando, o olhar reto diante delas; é, pois, o que se poderia ver, se a tela se prolongasse para a frente, indo mais para baixo, até envolver as personagens que servem de modelos ao pintor. Mas é também, já que a tela se interrompe ali, dando a ver o pintor e seu ateliê, o que está exterior ao quadro, na medida em que ele é quadro, isto é, fragmento retangular de linhas e cores, encarregado de representar alguma coisa aos olhos de todo espectador possível. No fundo da sala, ignorado por todos, o espelho inesperado faz brilhar as figuras que o pintor olha (o pintor e sua realidade representada, objetiva, de pintor trabalhando); mas também as figuras que olham o pintor (nessa realidade material que as linhas e as cores depositaram sobre a tela). Estas figuras são, uma e outra, igualmente inacessíveis, mas de modo diferente: a primeira, por um efeito de composição que é próprio ao quadro; a segunda, pela lei que preside à existência mesma de todo quadro em geral. Aqui, o jogo da representação consiste em conduzir essas duas formas de invisibilidade uma ao lugar da outra, numa superposição instável — e em restituí-las logo à outra extremidade do quadro — a esse pólo que é o mais altamente representado: o de uma profundidade de reflexo na reentrância de uma profundidade de quadro. O espelho assegura uma metátese da visibilidade que incide ao mesmo tempo sobre o espaço representado no quadro e sua natureza de representação; faz ver, no [pág. 10] centro da tela, aquilo que, do quadro, é duas vezes necessariamente invisível.

Estranha maneira de aplicar ao pé da letra, mas invertendo-o, o conselho que o

velho Pachero dera, ao que parece, ao seu aluno, quando trabalhava no ateliê de Sevilha: “A imagem deve sair da moldura.”

## II

Mas talvez seja tempo de nomear enfim essa imagem que aparece no fundo do espelho e que o pintor contempla à frente do quadro. Talvez valha a pena fixar de vez a identidade das personagens presentes ou indicadas, para não nos atralhamos infinitamente nestas designações flutuantes, um pouco abstratas, sempre suscetíveis de equívocos e de desdobramentos: “o pintor”, “as personagens”, “os espectadores”, “as imagens”. Em vez de prosseguir sem fim numa linguagem fatalmente inadequada ao visível, bastaria dizer que Velásquez compôs um quadro; que nesse quadro ele se representou a si mesmo no seu ateliê, ou num salão do Escorial, a pintar duas personagens que a infanta Margarida vem contemplar, rodeada de aias, de damas de honor, de cortesãos e de anões; que a esse grupo pode-se muito precisamente atribuir nomes: a tradição reconhece aqui dona Maria Agustina Sarmiente, ali, Nieto, no primeiro plano, Nicolaso Pertusato, bufão italiano. Bastaria acrescentar que as duas personagens que servem de modelo ao pintor não são visíveis, ao menos diretamente; mas que podemos distingui-las num espelho; que se trata, sem dúvida, do rei Filipe IV e de sua esposa Mariana.

Esses nomes próprios constituiriam indícios úteis, evitariam designações ambíguas; eles nos diriam, em todo o caso, [pág. 11] o que o pintor olha e, com ele, a maioria das personagens do quadro. Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irredutíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. Ora, o nome próprio, nesse jogo, não passa de um artifício: permite mostrar com o dedo, quer dizer, fazer passar sub-repticiamente do espaço onde se fala para o espaço onde se olha, isto é, ajustá-los comodamente um sobre o outro como se fossem adequados. Mas, se se quiser manter aberta a

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

É preciso, pois, fingir não saber quem se refletirá no fundo do espelho e interrogar esse reflexo ao nível de sua existência.

De início, ele é o verso da grande tela representada à esquerda. O verso ou, antes, a face dianteira, pois que mostra de frente o que ela, por sua posição, esconde. Ademais, opõe-se à janela e a reforça. Como ela, é um lugar-comum ao quadro e ao que lhe é exterior. A janela, porém, opera pelo movimento contínuo de uma efusão que, da direita para a esquerda, agrega às personagens atentas, ao pintor, ao quadro, o espetáculo que contemplam; já o espelho, por um movimento **[pág. 12]** violento, instantâneo e de pura surpresa, vai buscar, à frente do quadro, aquilo que é olhado mas não visível, a fim de, no extremo da profundidade fictícia, torná-lo visível mas indiferente a todos os olhares. O pontilhado imperioso que está traçado entre o reflexo e o que ele reflete corta perpendicularmente o fluxo lateral da luz. Enfim — e é a terceira função desse espelho — ele põe em paralelo uma porta que, como ele, se abre na parede do fundo. Também ela recorta um retângulo claro, cuja luz fosca não se irradia pela sala. Não passaria de uma placa dourada, não estivesse ela aberta para fora através de um batente esculpido, da curva de uma cortina e da sombra de vários degraus. Aí começa um corredor; mas, em vez de se perder em meio à obscuridade, ele se dissipa num brilho amarelo, cuja luz, sem entrar, rodopia em torno de si mesma e repousa. Sobre esse fundo, ao mesmo tempo próximo e sem limite, um homem destaca sua alta silhueta; ele é visto de perfil; com uma das mãos retém o peso de um cortinado; seus pés estão pousados sobre dois degraus diferentes; tem o joelho dobrado. Talvez vá entrar na sala; talvez se limite a espiar o que se passa no interior, contente de surpreender sem ser observado. Tal como o espelho, fixa o verso da cena: tanto quanto ao espelho, ninguém lhe presta atenção. Não se sabe donde vem; pode-se supor que, seguindo por incertos corredores, contornou a sala onde as personagens estão reunidas e onde trabalha o pintor; talvez

estivesse, há pouco, também ele à frente da cena, na região invisível que é contemplada por todos os olhos do quadro. Como as imagens que se distinguem no fundo do espelho, é possível que ele seja um emissário desse espaço evidente e escondido. Há, no entanto, uma diferença: ele está ali em carne e osso; surgiu de fora, no limiar da área representada; ele é indubitável — não um reflexo provável, [pág. 13] mas uma irrupção. O espelho, fazendo ver, para além mesmo dos muros do ateliê, o que se passa à frente do quadro, faz oscilar, na sua dimensão sagital, o interior e o exterior. Com um pé sobre o degrau e o corpo inteiramente de perfil, o visitante ambíguo entra e sai ao mesmo tempo, num balancear imóvel. Ele repete, sem sair do lugar, mas na realidade sombria de seu corpo, o movimento instantâneo das imagens que atravessam a sala, penetram no espelho, nele se refletem e dele ressaltam como espécies visíveis, novas e idênticas. Pálidas, minúsculas, essas silhuetas no espelho são recusadas pela alta e sólida estatura do homem que surge no vão da porta.

Cumprido, no entanto, retornar do fundo do quadro em direção à frente da cena; é preciso abandonar esse circuito cuja voluta se acaba de percorrer. Partindo do olhar do pintor que, à esquerda, constitui como que um centro deslocado, distingue-se primeiro o reverso da tela, depois os quadros expostos, com o espelho no centro, a seguir a porta aberta, novos quadros, cuja perspectiva, porém, muito aguda, só deixa ver as molduras em sua densidade, enfim, à extremidade direita a janela, ou, antes, a fenda por onde se derrama a luz. 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 reconstituir à sua própria 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 [pág. 14] 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.

Essa abertura não é mais, como no fundo, uma porta que se abriu; é a própria

amplitude do quadro, e os olhares que por ela passam não são de um visitante longínquo. O friso que ocupa o primeiro e o segundo planos do quadro representa — se se incluir o pintor — oito personagens. Cinco delas, a cabeça mais ou menos inclinada, virada ou abaixada, olham na direção perpendicular do quadro. O centro do grupo é ocupado pela pequena infanta, com seu amplo vestido cinza e rosa. A princesa vira a cabeça para a direita do quadro, enquanto seu busto e os grandes folhos do vestido pendem ligeiramente para a esquerda; o olhar, porém, dirige-se apurado na direção do espectador que se acha em face do quadro. Uma linha mediana que dividisse a tela em duas alas iguais passaria entre os dois olhos da criança. Seu rosto está a um terço da altura total do quadro. De sorte que aí reside, sem dúvida, o tema principal da composição; aí, o objeto mesmo dessa pintura. Como que para prová-lo e melhor sublinhá-lo, o autor recorreu a uma figura tradicional: ao lado da personagem principal, colocou outra, ajoelhada, que a olha. Como um ofertante em prece, como o Anjo saudando a Virgem, uma governanta de joelhos estende as mãos para a princesa. Seu rosto se recorta num perfil perfeito. Está à altura do da criança. A aia olha para a princesa e só para ela. Um pouco mais à direita, outra dama de honor, voltada também para a infanta, ligeiramente inclinada acima dela, mas com os olhos claramente dirigidos para a frente, lá onde já olham o pintor e a princesa. Enfim, dois grupos de duas personagens: um, em recuo; outro, composto de anões, no primeiro plano. Em cada par, uma personagem olha em frente, a outra à direita ou à esquerda. Por sua [pág. 15] posição e por sua proporção, esses dois grupos se correspondem e se emparelham: atrás, os cortesãos (a mulher, à esquerda, olha para a direita); à frente, os anões (o rapaz que está na extremidade direita olha para o interior do quadro). Esse conjunto de personagens assim dispostas pode constituir, conforme a atenção que se dê ao quadro ou o centro de referência que se escolha, duas figuras. Uma seria um grande X; no ponto superior esquerdo estaria o olhar do pintor e, à direita, o do cortesão; na ponta inferior, do lado esquerdo, está o canto da tela representada de costas (mais exatamente, o pé do cavalete); do lado direito, o anão (com o calçado de posto sobre o dorso do cão). No cruzamento dessas duas linhas, no centro do X, o olhar da infanta. A outra figura seria antes a de uma vasta curva; suas duas pontas seriam determinadas pelo pintor à esquerda e pelo cortesão à direita — extremidades altas e recuadas; o recôncavo,

bem mais aproximado, coincidiria com o rosto da princesa e com o olhar que a aia lhe dirige. Essa tênue linha desenha uma concha que, ao mesmo tempo, encerra e libera, no meio do quadro, a localização do espelho.

Há, pois, dois centros que podem organizar o quadro, conforme a atenção do espectador divague e se prenda aqui ou ali. A princesa mantém-se de pé no meio de uma cruz de Santo André, que gira em torno dela com o turbilhão dos cortesãos, damas de honor, animais e bufões. Mas essa rotação é fixa. Fixa por um espetáculo que seria absolutamente invisível se essas mesmas personagens, subitamente imóveis, não oferecessem, como que no vão de uma taça, a possibilidade de olhar no fundo de um espelho, o dúplice imprevisto de sua contemplação. No sentido da profundidade, a princesa se superpõe ao espelho; no da altura, é o reflexo que se superpõe ao rosto. Mas a perspectiva os torna muito próximos um do outro. Ora, cada um deles emana uma linha inevitável; uma, [pág. 16] saída do espelho, transpõe toda a espessura representada (e mesmo além dela, já que o espelho perfura a parede do fundo e faz nascer atrás dela um outro espaço); a outra é mais curta; vem do olhar da criança e só atravessa o primeiro plano. 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. Ponto duvidoso, pois que não o vemos; ponto, porém, inevitável e perfeitamente definido, pois que é prescrito por essas duas figuras mestras e confirmado ainda por outros pontilhados adjacentes que nascem do quadro e que também dele escapam.

Que há, enfim, nesse lugar perfeitamente inacessível, porquanto exterior ao quadro, mas prescrito por todas as linhas de sua composição? Que espetáculo é esse, quem são esses rostos que se refletem primeiro no fundo das pupilas da infanta, depois dos cortesãos e do pintor e, finalmente, na claridade longínqua do espelho? Mas a questão logo se desdobra: o rosto que o espelho reflete é igualmente aquele que o contempla; o que todas as personagens do quadro olham são também as personagens a cujos olhos elas são oferecidas como uma cena a contemplar; o quadro como um todo olha a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena. Pura reciprocidade que manifesta o espelho que olha e é olhado, e cujos dois momentos são desprendidos nos dois ângulos do quadro: à esquerda a tela virada, pela qual o ponto exterior se torna puro espetáculo; à direita o cão estirado, único elemento do

quadro que não olha nem se mexe, porque ele, com seus fortes relevos e a luz que brinca em seus pêlos sedosos, só é feito para ser um objeto a ser olhado.

O primeiro olhar lançado ao quadro nos ensinou de que é constituído esse espetáculo-de-olhares. São os soberanos. [pág. 17] Adivinhamo-los já no olhar respeitoso da assistência, no espanto da criança e dos anões. Reconhecemo-los, no fundo do quadro, nas duas pequenas silhuetas que o espelho reflete. Em meio a todos esses rostos atentos, a todos esses corpos ornamentados, eles são a mais pálida, a mais irreal, a mais comprometida de todas as imagens; um movimento, um pouco de luz bastariam para fazê-los desvanecer-se. De todas as personagens representadas, elas são também as mais desprezadas, pois ninguém presta atenção a esse reflexo que se esgueira por trás de todo o mundo e se introduz silenciosamente por um espaço insuspeitado; na medida em que são visíveis, são a forma mais frágil e mais distante de toda realidade. Inversamente, na medida em que, residindo no exterior do quadro, se retiraram para uma invisibilidade essencial, ordenam em torno delas toda a representação; é diante delas que as coisas estão, é para elas que se voltam, é a seus olhos que se mostra a princesa em seu vestido de festa; da tela virada à infanta e desta ao anão que brinca na extremidade direita, desenha-se uma curva (ou então, abre-se o braço inferior do X) para ordenar em relação a eles toda a disposição do quadro e fazer aparecer, assim, o verdadeiro centro da composição, ao qual o olhar da infanta e a imagem no espelho estão finalmente submetidos.

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 (não o que é representado, mas o que está diante de nós e do qual falamos). Essas três funções “olhantes” confundem-se em um ponto exterior ao quadro: isto é, [pág. 18] ideal em relação ao que é representado, mas perfeitamente real, porquanto é a partir dele que se torna possível a representação; nessa realidade mesma, ele não pode deixar de ser invisível. E, contudo, essa realidade é projetada no interior do quadro — projetada e difratada em três figuras que correspondem às três funções desse ponto ideal e real. São elas: à esquerda, o pintor com sua palheta na mão (auto-retrato do autor do quadro); à

direita o visitante, com um pé sobre o degrau, prestes a entrar na sala; ele capta ao revés toda a cena, mas vê de frente o par real, que é o próprio espetáculo; no centro, enfim, o reflexo do rei e da rainha, ornamentados, imóveis, na atitude de pacientes modelos.

Tal reflexo mostra ingenuamente, e na sombra, aquilo que todos olham no primeiro plano. Restitui, como que por encanto, o que falta a cada olhar: ao do pintor, o modelo que é recopiado no quadro pelo seu duplo representado; ao do rei, seu retrato que se completa nesse lado da tela que ele não pode distinguir do lugar em que está; ao do espectador, o centro real da cena, cujo lugar ele assumiu como que por intrusão. Mas talvez essa generosidade do espelho seja simulada; talvez esconda tanto ou mais do que manifesta. O lugar onde impera o rei com sua esposa é também o do artista e o do espectador: no fundo do espelho poderiam aparecer — deveriam aparecer — o rosto anônimo do transeunte e o de Velásquez. Pois a função desse reflexo é atrair para o interior do quadro o que lhe é intimamente estranho: o olhar que o organizou e aquele para o qual ele se desdobra. Mas, por estarem presentes no quadro, à direita e à esquerda, o artista e o visitante não podem estar alojados no espelho: do mesmo modo o rei aparece no fundo do espelho, na medida mesma em que não faz parte do quadro.

Na grande voluta que percorria o perímetro do ateliê, desde o olhar do pintor, sua palheta e sua mão suspensa, até os [pág. 19] quadros terminados, a representação nascia, completava-se para se desfazer novamente na luz; o ciclo era perfeito. Em 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. Mas esse artifício recobre e designa um lugar vago que é imediato: o do pintor e do espectador quando olham ou compõem o quadro. É que, nesse quadro talvez, como em toda representação de que ele é, por assim dizer, a essência manifestada, a invisibilidade profunda do que se vê é solidária com a invisibilidade daquele que vê — malgrado os espelhos, os reflexos, as imitações, os retratos. Em torno da cena estão depositados os signos e as formas sucessivas da representação; mas a dupla relação da representação com o modelo e com o soberano, com o autor e com aquele a quem ela é dada em oferenda, essa relação é necessariamente interrompida. Ela jamais pode estar toda presente, ainda

quando numa representação que se desse a si própria em espetáculo. Na profundidade que atravessa a tela, que a escava ficticiamente e a projeta para a frente dela própria, não é possível que a pura felicidade da imagem ofereça alguma vez, em plena luz, o mestre que representa e o soberano representado.

Talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda — daquele a quem ela se assemelha e **[pág. 20]** daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo — que é o mesmo — foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação. **[pág. 21]**

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

Adanson, 105, 172, 187, 188n, 189, 192, 195n, 197, 198, 204, 311.

Adelung, F., 321.

Aldrovandi, U., 25n, 27n, 31, 54, 55, 176, 177.

Alstedius, 52.

Anquetil-Duperron, 303, 323, 404.

Aristóteles, 77, 131.

Ártaud, Antonin, 60, 453, 531.

Bachmeister, 321n.

Bacon, F., 33n, 70, 71, 171.

Barbon, Nicolas, 228, 239, 243.

Barthez, P. J., 172.

Bataille, H., 453, 532.

Batteux, abade, 126n, 143n.

Bauzée, 126n, 133, 141, 228, 323.

Becher, J., 229, 245.

Belon, Pierre, 30, 31, 176, 199n.

Bergier, 152, 154n.

Bergson, H., 225, 338.

Berkeley, G., 81, 82, 83n, 90, 165.

Bichat. X., 172.

Blanchot, 532.

Blondel, M., 498.

Blumenbach, F., 172.

Bodin, J., 231, 235, 245, 253.

Boisguillebert, 228, 229.

Bonnet, Charles, 118, 119n, 173, 174, 203, 206, 208, 209, 210, 211n, 223n, 317, 375.

Bopp, F., 79, 346, 347, 386, 388, 389, 393, 394, 396, 397n, 399, 400, 401, 403, 404, 423.

Bordeu, 172.

Bouteroue, 230, 243, 245n.

Buffier, 127n.

Buffon, 54, 55, 77, 173, 181, 183n, 186, 189, 192, 202, 205, 206, 224, 378. [pág. **537]**

Buxtorf, 131.

  

Cahn, T., 363n.

Campanella, T., 25n, 45.

Candolle, P. de, 311.

Canguillem, G., 216n.

Cantillon, 228, 229, 230, 257, 259, 268, 272, 304, 305.

Cardan, J., 33n, 38n.

Césalpin , 29, 30n, 194.

Cervantes, M. de, 66, 290.

Child, 228.

Clément, 244n, 245n.

Coeurdoux, R.-P., 322, 323, 404.

Colbert, J.-B., 244, 245n, 248.

Comte, A., 441, 478, 497.

Condillac, B. de, 77, 83, 84, 85n, 87, 90, 97, 105, 113, 114n, 115n, 131n, 133, 136n, 147, 149n, 150n, 159n, 165, 168, 249, 265, 271, 272n, 273, 274n, 276, 305, 323, 354, 439.

Condorcet, 77, 482.

Copérnico, N., 231, 232, 234.

Copineau, abade, 151n.

Crollius, 27, 28n, 30n, 31, 36n, 38n.

Cuvier, G., 79, 188, 189, 200, 208, 313, 314n, 346, 347, 362, 363, 364, 365n, 366n,  
367, 368, 369, 371n, 372n, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 383, 386,  
388, 406, 407, 410, 411n, 423, 430, 533.

D'Aguesseau, 249.

D'Alembert, 119n, 174, 176, 340.

Dante, 415.

Darwin, C., 173, 212.

Daubenton, L., 176.

Daudin, 362n, 372n.

Davanzatti, 230, 231, 236, 237n, 238, 246, 253.

De Brosses, C., 151n, 152, 153n, 154n, 155n, 161n.

Descartes, R., 70, 71, 72n, 97, 172, 176, 282n, 340, 417, 446, 478.

Destutt de Tracy, A., 77, 84, 90, 92, 93n, 105, 113, 114n, 119n, 120n, 121, 129n,  
134, 136n, 147, 156n, 158n, 249, 271, 331, 332.

Diderot, D., 122n, 173, 174, 182n, 208, 340, 379.

Dilthey, 225.

D'Oegger, 145.

D'Olivet, abade Fabre, 126n, 145.

Domergue, U., 129n, 135n, 141n.

Duclos, P., 139n, 156n.

Du Marsais, 160n.

Dumezil, 498.

Dumoulin, C, 244n.

Duret, Claude, 50n, 51, 53, 176.

Durkheim, É., 498.

Dutot, 249, 250, 259n.

Fechner, G. T, 482.

Feuerbach, L., 533. [pág. 538]

Fortbonnais, Véron de, 250, 260n, 354.

Freud, S., 103, 453, 497, 499, 519.

Galiani, 228, 265, 271, 272, 276.

Galileu, 417.

Gébelin, Court de, 144, 154n, 324.

Gee, Josuah, 243n.

Gerando, 84, 90, 105, 331.

Gesner, 51n, 52n.

Girard, abade, 125n, 133n, 142n.

Goldstein, 498.

Gonnard, 244n.

Grammont, Scipion de, 239, 241n, 242n, 245, 246n.

Graslin, 229, 250, 256n, 265, 271, 275n, 276, 354.

Grégoire, P., 24n.

Gregório, 52.

Gresham, T., 234.

Grimm, T., 346, 388, 390, 394, 395, 396, 397, 398n, 400n, 402, 403, 406.

Guichard, E., 124n.

Güldenstadt, 321n.

Harris, Z., 140, 141n.

Harvey, W., 173, 246.

Hegel, F., 135, 301, 423, 453, 461, 533.

Heidegger, M., 461.

Helwag, 324.

Hermann, J., 207, 210n.

Hobbes, Thomas, 87, 93n, 112, 113n, 130, 246.

Hölderlin, F., 60, 461, 533.

Homero, 415.

Horneck, 246.

Hugo, V., 167.

Humboldt, W., 401, 402.

Hume, D., 83, 87, 90, 93, 97, 165, 201, 224, 225, 260n, 275n, 448.

Husserl, E., 341, 448, 449, 451.

Itard, J, 129n.

Janet, P., 493, 498.

Jaucourt, L., 249.

Jevons, 229.

Jones, William, 303, 322, 330.

Jonston, 175, 176, 177, 178.

Jussieu, Antoine-Laurent de, 192, 303, 311, 313n, 318, 328, 330, 344, 362, 380, 386.

Kafka, F., 532.

Kant, E., 225, 331, 332, 336, 340, 353, 423, 445, 448, 471, 472.

Knaut, Christophe, 176.

La Croix du Maina, 52.

Lamarck, 173, 189, 208, 212, 311, 314, 315n, 316, 317, 318, 319, 322, 328, 375,  
379, 380, 386, 388. [pág. 539]

Lancelot, C., 79, 92.

La Pierre, Antoine de, 239n.

La Rivière, Mercier de, 266.

La Sarthe, Buthet de, 322.

Law, J., 228, 230, 249, 251, 252, 253n, 255.

Le Bel, 143.

Le Blan, 125n.

Le Brandiu, J.-Y., 232n, 234n, 237n, 246n.

Le Trosne, 251.

Leibniz, G. W., 87, 210n, 340.

Leiris, 145.

Lemercier, J.-B., 139.

Lévi-Strauss, C., 525.

Lévy-Brühl, L., 498.

Lewin, K. Z., 493.

Lineu, C, 105, 173, 178, 181, 182n, 183, 184, 185, 186, 189, 192, 193, 194, 195,  
199, 202, 204, 221n, 222n, 223, 224, 302, 311, 317.

Locke, J., 113, 224, 228, 250, 253, 254.

Maillet, Benoît de, 173, 208, 212n.

Malebranche, N. de, 82, 91, 97, 165, 174.

Malestroit, 234, 235.

Mallarmé, S., 60, 112, 135, 145, 415, 420, 421, 422, 530.

Malson, L., 129n.

Malthus, T. R., 353.

Marx, K., 358, 359, 441, 451, 453, 461, 497, 533.

Maupertuis, M. de, 208, 213, 215, 223.

Mauss, M., 498.

Melon, 249, 250.

Merien, 94n.

Michaelis, 122n.

Mirabeau, 269n, 270n.

Monboddo, 325.

Montaigne, M. E. de, 56n.

Montesquieu, C, 228, 249, 254n.

Mun, Thomas, 245.

Nemours, Dupont de, 266n, 269n.

Newton, I, 123, 174, 210.

Nietzsche, F., 103, 301, 361, 362, 412, 414n, 420, 421, 422, 444, 453, 461, 472, 473,  
530, 533, 534.

Pachero, 11.

Pallas, P. S., 206, 319, 322.

Paracelso, 27, 28, 36, 45, 297.

Paris-Duverney, 249.

Petty, 79, 228, 230, 258n.

Pinel, Ph., 315.

Pluche, abade, 126n.

Ponge, 145.

Porta, G., 25n, 26, 32n, 33.

Quesnay, F., 105, 229, 265, 266n, 271, 305, 354.

Racine, J., 291. [**pág. 540**]

Ramus, P., 48.

Rask, 388, 394.

Raveroni, 145.

Ray, J., 79, 176n, 177.

Raynouard, F., 395, 402.

Ribot, C, 498.

Ricardo, D, 79, 228, 229, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 359,  
362, 381, 388, 423, 431, 533.

Robinet, J.-B., 208, 214, 215, 217n, 379.

Rousseau, J.-J., 97, 105, 122n, 144n, 149, 161, 166, 172, 291.

Roussel, R., 145, 415, 531.

Saci, Sylvestre de, 141.

Sade, 167, 289, 290, 292, 334, 383, 453.

Saint-Hillaire, Geoffroy, 363.

Saint-Pérvay, 266n, 267n.

Saint-Marc, 145.

Saussure, F. de, 92, 395, 407.

Sauvages, Boissier de, 189.

Savigny, Cristophe de, 52.

Say, J.-B., 228, 229.

Schlegel, F., 386, 388, 390, 391n, 393, 403n, 404.

Schleiermacher, F., 103.

Schopenhauer, A., 451.

Schroeder, 242n.

S. G. S., 34n.

Sicard, abade, 114n, 141.

Smith, Adam, 105, 116, 130, 136n, 137, 139n, 140n, 159n, 229, 303, 304, 305, 308,  
309, 310, 311, 322, 328, 330, 344, 347, 348, 349, 350, 354, 362.

Spengler, O., 461, 513.

Spinoza, B., 97, 478.

Storr, 314.

Terrasson, 249.

Thiébauld, D., 129n, 132n, 143.

Tooke, J. Home, 393n.

Tournefort, J. P. de, 172, 173, 176, 181, 183, 185n, 189, 191, 194, 199, 248, 311.

Tucker, 260n.

Turgot, 105, 154n, 155n, 160n, 229, 252, 260n, 268n, 273n, 275n, 304.

Vaughan, 250.

Velásquez, 11, 19, 20, 430.

Vigenère, Blaise de, 53.

Viq d'Azyr, 303, 311, 313, 318, 319, 328.

Voiture, 167.

Volney, 158.

Voltaire, 123.

Warburton, 123n, 156.

Wilkins, 344. [pág. 541]