

1 - A formação dos cânones literários e visuais

Renan Belmonte Mazzola

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MAZZOLA, RB. A formação dos cânones literários e visuais. In: *O cânone visual: as belas-artes em discurso* [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2015, pp. 29-68. ISBN 978-85-7983-671-8. Available from: doi: [10.7476/9788579836718](https://doi.org/10.7476/9788579836718). Also available in ePUB from: <http://books.scielo.org/staff/book/id/bywgd/attachs/9788579836718.epub>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

1

A FORMAÇÃO DOS CÂNONES LITERÁRIOS E VISUAIS

Do ponto de vista discursivo, o cânone é uma construção histórica. É justamente essa construção que se trata de descrever. Nesse lugar construído no imaginário coletivo, as imagens contemporâneas referentes às belas-artes vão buscar sua memória. Para entendermos como se dá a releitura, a reapropriação, a reescrita e, em geral, a ressignificação de um cânone, é preciso, de imediato, entender o que ele é e como funciona esse mecanismo que desloca algumas obras artísticas para a memória social e silencia tantas outras, relegando-as ao esquecimento. Quais são os mecanismos de memória que fazem com que algumas obras de arte sejam lembradas, tornando-se fundadoras em determinadas culturas, enquanto outras são esquecidas, tendo como conhecedores somente alguns poucos indivíduos em certa época?

Origens de uma classificação

A noção de cânone é muito antiga. Por isso, ela acumulou muitos sentidos ao longo do tempo. Podemos pensar em um cânone arquitetônico, ou seja, um conjunto de regras e modelos estruturais a seguir. O domo da catedral de Florença, concebido por F.

Brunelleschi entre 1420 e 1436,¹ consagrou-se como um cânone arquitetônico durante toda a Renascença. O *Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci, foi o cânone (o modelo) das proporções humanas no campo das artes, no século XVI. Na esfera religiosa, o cânone pode designar tanto o quadro de palavras que o sacerdote deve proferir no momento da consagração quanto remeter à lista de santos reconhecidos pela autoridade papal. Em sua origem grega, essa palavra significa medida, régua, regra, modelo.

A existência desses múltiplos mirantes (da arquitetura, das artes, da religião) não impede um recorte. É possível abordar o cânone a partir do universo da literatura e da pintura. No campo das letras, familiarizamo-nos, em primeiro lugar, com o cânone literário. Esse tipo de cânone não surgiu tal como o compreendemos hoje: atualmente, os críticos são os responsáveis por fazer a leitura de uma obra e a ela atribuir o seu peso e valor de modo que, após isso, ela possa ser incluída ou excluída do rol das melhores. Deve-se considerar também que se pode demorar um tempo indeterminado até que haja outra reavaliação. M. Ricardo (2004, p.25) aponta a origem dessa questão:

O hábito de criar listas de obras e de autores (con)sagrados, ou clássicos, é algo que data desde muito tempo. Tal procedimento já era praticado na Antiguidade greco-romana: os filólogos alexandrinos foram os primeiros a elaborar listas de obras literárias dos séculos anteriores para facilitar o seu estudo. Os escritores que compunham essas listas eram chamados de “os aceitos”. No século I, estabeleceu-se uma lista dos escritores “modelares” e, no século II, denominaram-nos de “clássicos”.

Posteriormente, na Idade Média, havia o *Index Librorum Prohibitorum*, isto é, o “Índice dos Livros Proibidos”. Criado em 1559 no Concílio de Trento, nele constava uma lista de publicações proibidas pela Igreja Católica. Um dos objetivos do *Index* era reagir

1 Conferir Gombrich (2001, p.225).

contra o avanço do protestantismo. Além da lista de livros considerados perniciosos pela Igreja Católica, o *Index* continha, ainda, as regras impostas aos livros. Sua administração era realizada pela Inquisição, a fim de controlar as publicações que contivessem posturas opostas à doutrina da Igreja Católica. Desse modo, o *Index Librorum Prohibitorum* era uma das formas encontradas para prevenir a corrupção dos fiéis. Por todas essas práticas, e pelo atravessamento das regulações da Igreja Católica, foi-se delineando a noção de cânone:

A palavra *cânone* vem do grego *kanón*, através do latim *Canon*, e significa regra. Com o passar do tempo, a palavra adquiriu o sentido específico de conjunto de textos autorizados, exatos, modelares. No que se refere à Bíblia, o cânone é o conjunto de textos considerados autênticos pelas autoridades religiosas. [...] No âmbito do catolicismo, também tomou o sentido de lista de santos reconhecidos pela autoridade papal. Por extensão, passou a significar o conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição. (Perrone-Moisés, 1998, p.61)

No Brasil, também houve um movimento de seleção de obras clássicas. Zilberman (1996) indica duas referências, publicadas em 1826, sobre os primeiros estudos de literatura brasileira. São eles: a) *Bosquejos da história da poesia em língua portuguesa*, de Almeida Garrett; e b) *Resumé de l'Histoire du Brésil*, de Ferdinand Denis. Essas duas obras são citadas por Ricardo (2004, p.26) como “os marcos iniciais da determinação de um cânone literário brasileiro”.

Mesmo tendo sofrido um delineamento ao longo da história, o campo do cânone não é estável. Ele é motivo, ainda hoje, de diversas polêmicas no que se refere à sua constituição, à sua definição e à sua manutenção. Terá uma obra literária sempre o *status* canônico? Uma obra eleita como cânone será eternamente fundadora? Essas duas questões não surgem sozinhas, mas vêm acompanhadas de problematizações acerca do que se acredita ser o elemento essencial para a edificação de um cânone: o autor, o leitor, os críticos ou o es-

pírito de uma época? O que, em dado momento histórico, contribui mais intensamente para o “Índice de Livros Fundadores”? Schmidt (1996), por exemplo, defende que os críticos literários sempre tiveram uma atuação determinante na formação de cânones nacionais, pois eles são figuras respeitadas no mundo acadêmico; nas universidades, garante-se a existência das obras literárias e formam-se profissionais que, no futuro, ensinarão e transmitirão uma listagem canônica a toda uma nova geração.

O livro de Harold Bloom (1995), *O cânone ocidental*, é uma referência muito importante dessa temática. Afinal, sua obra preocupa-se em definir quais são os autores que compõem o cânone do Ocidente. Justamente por essa razão, suas reflexões geraram muitas discordâncias – isso ocorreu no momento em que Bloom (1995) delimitou o cânone ocidental a apenas vinte e seis escritores. As provocações não foram poucas, sobretudo quando Bloom circunscreveu os escritores canônicos fundamentalmente a duas figuras: Shakespeare e Dante. Essa delimitação pode ser interpretada como uma leitura subjetiva do assunto.

Para Bloom, os escritores canônicos são aqueles obrigatórios em nossa cultura. Seu atrevimento em pôr-se a estudar os nomes fundadores do Ocidente é reconhecido, muito embora uma delimitação pressuponha um exterior, e nele ficaram muitos escritores e poetas fundamentais que não puderam compor a lista de Bloom. Como o próprio autor afirma, o livro depende, entre outras coisas, de questões pragmáticas: “é possível escrever um livro sobre vinte e seis escritores, mas não sobre quatrocentos” (Bloom, 1995, p.12). Essa afirmação atenua algumas críticas contra seu livro, que apontam para a importância de autores como Petrarca, Rabelais, Racine, Blake, Dostoiévski, Victor Hugo, Balzac, Tchekhov, não tratados em *O cânone ocidental*. Com exceção de Pablo Neruda (poeta chileno) e Jorge Luís Borges (escritor argentino), todos os outros nomes tratados por Bloom referem-se a um cânone europeu e norte-americano.

Quanto à sua concepção de arte, da qual alguns elementos se tornarão canônicos, Bloom (1995) corrobora para a independência do artístico e de seus valores estéticos:

Eu me sinto sozinho hoje defendendo a autonomia do estético, mas sua melhor defesa é a experiência de ler *Rei Lear* e depois ver a peça bem interpretada. [...] É um sinal de degeneração do estudo literário o fato de alguém ser excêntrico por afirmar que o literário não depende do filosófico, e que o estético é irredutível à ideologia ou metafísica. A crítica estética nos devolve a autonomia da literatura de imaginação e a soberania da alma solitária, o leitor não como uma pessoa na sociedade, mas como o eu profundo, nossa interioridade última. (Bloom, 1995, p.19)

Como sabemos, a análise do discurso não considera a independência de uma obra artística de seu contexto histórico, do momento no qual foi criada, do espaço e da sociedade em que se deu a circular, dos sujeitos produtores e leitores envolvidos nesse processo. Toda obra artística apresenta uma sintomatologia de seu tempo, perceptível para uns, opaca para outros, mas pode ser resgatada por meio da análise. Contudo, cabe reconhecer que a crítica estética, referida por Bloom (1995), apresenta uma perspectiva diferente daquela das teorias marxistas, que não operam a ruptura entre o sujeito e a sociedade.

Conforme nos explica Bloom (1995, p.26), o cânone relaciona-se com a questão da morte na literatura: “um poema, um romance ou peça adquire todas as perturbações humanas, incluindo o medo da mortalidade, que na arte da literatura se transforma na busca de ser canônico, de entrar na memória comunal ou da sociedade”. O cânone é essa possibilidade de inscrever-se em uma memória, com sistemas de preservação próprios – como a biblioteca, o museu etc. O tema da mortalidade encontra, assim, a possibilidade da imortalidade, isto é, a ideia de conceber uma obra literária que o mundo não deixasse voluntariamente morrer. Uma obra que permanecesse

viva na memória de um grupo, que pudesse ser lembrada, resgatada, comentada a todo instante – trazida para a atualidade.

O Cânone, palavra religiosa em suas origens, tornou-se uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica, ou, como eu faço, por autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais. (Bloom, 1995, p.28)

Nesse trecho, Bloom elenca três fatores que contribuem para a formação de um cânone: a) grupos sociais dominantes; b) instituições de educação; e c) tradições de crítica. Além destes, ele alerta para a questão da influência, ou seja, para a angústia da influência que elege escritores posteriores à época de seus mestres (Bloom, 2002).

Ao longo de seu texto, Bloom tenta distanciar o que considera a originalidade do autor (um dos principais requisitos para tornar-se canônico) das críticas marxistas que apontam para uma correlação entre sujeito e sociedade. Bloom atribui o sucesso de uma obra literária ao seu autor como fonte única de criatividade e estética. Assim, segue rotulando alguns pensadores de “neo-historicistas”, entre os quais figura Michel Foucault, que se apresenta a Bloom como incômodo constante. Além deles, rotula também as teorias marxistas e suas vizinhanças de “Escola do Ressentimento”. Selecionamos alguns trechos que confirmam esse “ressentimento”:

a) O movimento de dentro da tradição não pode ser ideológico nem colocar-se a serviço de quaisquer objetivos sociais, por mais moralmente admiráveis que sejam. A gente só entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante. (Bloom, 1995, p.36)

b) Ler em serviço de qualquer ideologia é, em minha opinião, não ler de modo algum [...]. A verdadeira utilidade de Shakespeare ou Cervantes, de Homero ou Dante, de Chau-

cer ou Rabelais, é aumentar nosso próprio eu crescente. Ler a fundo o cânone não nos fará ser uma pessoa melhor ou pior, um cidadão mais útil ou nocivo. O diálogo da mente consigo não é basicamente uma realidade social. Tudo o que o Cânone Ocidental pode nos trazer é o uso correto de nossa solidão, essa solidão cuja forma final é o nosso confronto com nossa morte. (ibidem, p.36-37)

- c) O estudo da literatura, como quer que se o faça, não vai salvar nenhum indivíduo, não mais do que melhorar qualquer sociedade. Shakespeare não nos tornará melhores, nem piores, mas pode ensinar-nos a entreouvirmos a aceitar a mudança [...]. Hamlet é o embaixador da morte para nós, talvez um dos poucos embaixadores já enviados pela morte que não nos mente sobre nossa inevitável relação com esse país não descoberto. A relação é inteiramente solitária, apesar de todas as obscenas tentativas da tradição para socializá-la. (ibidem, p.38)
- d) Autoridade estética, como poder estético, é um tropo ou figuração para energias essencialmente mais solitárias que sociais. Hayden White há muito denunciou a grande falha de Foucault como uma cegueira para suas próprias metáforas, uma fraqueza irônica num discípulo professo de Nietzsche. No lugar dos tropos da história lovejoyana das ideias, Foucault pôs os seus, e depois nem sempre se lembrou que seus “arquivos” eram ironias, deliberadas e não deliberadas. O mesmo se dá com as “energias sociais” do neo-historicista, perpetuamente inclinado a esquecer que “energia social” não é mais quantificável que libido freudiana. Autoridade estética e poder de criação são tropos também, mas o que eles substituem – chamem de “canônico” – tem um aspecto mais ou menos quantificável, que é dizer que William Shakespeare escreveu trinta e oito peças, vinte e quatro delas obras-primas, enquanto a energia social jamais escreveu uma única cena. A morte do autor é um tropo, e um tanto pernicioso; a vida do autor é uma entidade quantificável. (ibidem, p.43)

- e) A morte do autor, proclamada por Foucault, Barthes e muitos clones depois deles, é outro mito anticanônico, semelhante ao grito de guerra do ressentimento, que gostaria de descartar “todos os homens brancos europeus mortos” – ou seja, para inteirar a conta, Homero, Virgílio, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Milton, Goethe, Tolstói, Ibsen, Kafka e Proust. Mais vivos que nós, quem quer que sejamos, esses autores são indubitavelmente homens, e creio que “brancos”. Mas não estão mortos, em comparação com qualquer autor vivo. (ibidem, p.45-46)

Há, portanto, a relação do cânone literário com a morte. O cânone existe dessa maneira, segundo Bloom (1995), em razão do nosso tempo de vida na terra. Se nosso período fosse dobrado ou triplicado, o modo de enxergar o cânone e os livros que ele inscreve na memória mudaria. É porque temos somente um intervalo, uma pequena duração sobre a terra, que se torna impossível o elogio à subliteratura.

Assim, quando pensamos no cânone literário como uma lista que devemos ler antes de ler outras coisas (por conta justamente do nosso tempo de vida), coloca-se em causa a própria prática de ler. Em outras palavras, o que é ler, hoje, na sociedade ocidental do século XXI? É como nos tempos de Shakespeare? É como antes da popularização do rádio, da televisão e do nascimento da grande mídia e, com ela, da cultura do espetáculo? Talvez tenha se tornado cada vez mais difícil ler em profundidade à medida que este século envelhece, como nos explica Bloom (1995, p.70):

Sejam a causa os meios de comunicação ou outras distrações da Era do Caos, mesmo a elite tende a perder a concentração como leitores [...]. Será que conta o fato de que eu tinha quase quarenta anos quando adquiri meu primeiro aparelho de televisão? Não posso ter certeza, mas às vezes imagino se uma preferência crítica pelo contexto sobre o texto não reflete uma geração tornada impaciente com a leitura em profundidade.

Desde muito tempo, aqueles que liam com qualidade pertenciam à classe média ou alta; eram os leitores dos clássicos. No trecho citado, Bloom aponta justamente para essa mudança, cujas causas coincidem com a emergência das mídias. É senso comum que os adolescentes, à luz da íntima relação com aparelhos celulares e computadores pessoais, leem e escrevem mais, uma vez que se comunicam por meio de variadas plataformas. Contudo, trata-se de compreender que ler em profundidade é outra coisa – para Bloom (1995), é a conversa da mente consigo mesma, é mergulhar nas profundezas do próprio eu para compreender-se melhor, para reconhecer-se como sujeito cuja transformação última e certa é o confronto com a própria mortalidade. Por outro lado, é preciso ter em vista que as práticas de leitura mudam ao longo da história. Se a leitura em profundidade apresentava certo estatuto no século XVIII, por exemplo, talvez seja o caso de tentar compreender as formas de ler atualmente, no século XXI, e de nossa própria relação com as obras clássicas.

Italo Calvino (1993) oferece-nos também alguns princípios de descrição da natureza dos cânones. Em seu livro *Por que ler os clássicos*, ele elenca quatorze propostas para decifrar os livros fundantes em uma cultura. Citamos quatro delas:

3. Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual. [...]

6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer [...]

7. Os clássicos são aqueles livros que chegaram até nós trazendo consigo as marcas das releituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). [...]

14. É clássico aquilo que persiste como um rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível. (Calvino, 1993, p.9-16)

A base desses princípios é a relação leitor-livro, e não a “originalidade”, “força poética” ou “estética”, como lemos em Bloom (1995). Todavia, percebemos algumas semelhanças entre as duas obras: Calvino (1993, p.16) afirma: “não se pense que os clássicos devem ser lidos porque ‘servem’ para qualquer coisa. A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos.” Essa é uma ideia que aparece também em Bloom (1995).

Para Calvino (1993), a releitura dos clássicos é efetuada pelas pessoas que se consideram grandes leitores, e não vale para a juventude, cujo encontro com o mundo e com os clássicos vale exatamente como primeiro encontro. E nem sempre com sucesso. O Ensino Médio, no Brasil, tem essa função de “apresentação” dos clássicos para a juventude, com o objetivo de deixar o aluno preparado para o vestibular. Assim, podemos dizer que o vestibular brasileiro é o grande responsável por promover a leitura (obrigatória?) dos clássicos para aqueles que ainda não os conhecem. O vestibular preserva certa lista canônica de escritores brasileiros cuja leitura é requisito para o ingresso em qualquer universidade brasileira. Reconhecemos, no vestibular, um dos dispositivos de manutenção da memória literária na cultura brasileira.

[...] a escola deve fazer com que você conheça bem ou mal um certo número de clássicos dentre os quais (ou em relação aos quais) você poderá depois reconhecer os “seus” clássicos. A escola é obrigada a dar-lhe instrumentos para efetuar uma opção: mas as escolhas que contam são aquelas que ocorrem fora e depois de cada escola. (Calvino, 1993, p.13)

Por conta da imposição de algumas obras como requisitos, muitas vezes a primeira leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, não se faz por deleite, mas por necessidade. Calvino (1993, p.10) relata que “de fato, as leituras da juventude podem ser pouco profícuas pela impaciência, distração, inexperiência das instruções para o uso, inexperiência da vida”.

As obras literárias podem ser compreendidas a partir de vários mirantes: a) do ponto de vista de sua produção; b) do ponto de vista de sua recepção; c) do ponto de vista estético; d) do ponto de vista do materialismo histórico etc. Esses quatro mirantes constituem, em alguma medida, lugares que o crítico literário pode vir a ocupar para fins de análise e julgamento.

No interior da esfera da produção (a), pode-se observar ao menos duas correntes teóricas divergentes: de um lado, a que qualifica o autor como fonte única de criatividade estética (Bloom, 1995; 2002); de outro, as reflexões acerca da morte do autor e da emergência da função autoral, postuladas por Roland Barthes (2004) e Michel Foucault (1994; 2000; 2007), que também consideram as condições históricas de produção de enunciados.

Quanto à recepção (b), a estética da recepção constitui a principal corrente teórica. Hans Robert Jauss (1978) é um dos mais importantes expoentes e defensores desse movimento:

A avaliação de Jauss não é muito diferente da de Wellek, mas suas propostas são outras: fundar a história literária sobre uma estética do efeito produzido e da recepção; reconstituir o horizonte de expectativa do primeiro público; determinar a distância estética entre o horizonte de expectativa anterior e o posterior à obra [...]. As propostas de Jauss repousam sobre a afirmação do papel fundamental do leitor. (Perrone-Moisés, 1998, p.20)

Quanto aos itens (c) estético e (d) materialista histórico, eles entram em consonância, em alguma medida, com as vertentes teóricas citadas no item (a) – nas figuras de Bloom, de um lado; e Roland Barthes e Michel Foucault, de outro. A visada puramente estética da obra literária propõe tomá-la *per se*. A visada materialista propõe considerar as condições materiais e históricas de produção nas quais as obras foram produzidas.

A busca da extensão dos efeitos desembocou no estudo sociológico, que por sua natureza se vê forçado a deixar de lado as questões

propriamente estéticas. Os escritores-críticos modernos, na qualidade de leitores mais diretamente interessados nas questões estéticas, foram os que mais resolutamente se desinteressaram desse tipo de história [literária diacrônica dos fatos gerais, baseada no princípio da causalidade, da regularidade das leis, do desenvolvimento-progresso]. (Perrone-Moisés, 1998, p.49)

Tomar uma obra literária a partir de uma extremidade (estética) ou de outra (materialista) separadamente pode mostrar-se problemático. Se a abordagem do texto literário em si – como estrutura fechada e hermética – pode mostrar-se reducionista, tomá-lo como elemento que representa as condições materiais de reprodução social, de outro lado, tende a minimizar o papel (re)criativo do autor e da beleza estética inerente à obra.

Consideramos que uma obra literária é levada a habitar o espaço do cânone em função de, ao menos, três fatores principais: a) sua presença na lista de livros obrigatórios dos sistemas de ensino; b) a nuvem de críticas e comentários sobre a obra; e c) a indústria editorial que, por meio do *marketing* e outras estratégias midiáticas,² atribui à obra certa visibilidade cultural. Os trabalhos de Leyla Perrone-Moisés (1998) ajudam-nos a compreender os mecanismos de crítica literária. Já na introdução de seu livro *Altas literaturas*, ela afirma:

Pela própria etimologia da palavra, crítica implica julgamento (*krinein* = julgar). Desde sua prática autoritária no século XVII, sob a forma de decretos da Academia, passando pelas escolhas já pessoais dos críticos do século XVIII, até o fim do século XIX, quando ela atingiu a plenitude de seus meios e de seu poder como instituição autônoma, a crítica literária reivindicou e exerceu a função de julgar. (Perrone-Moisés, 1998, p.9)

2 Cabe aqui considerar os livros que já são publicados com roteiro adaptado para cinema ou vice-versa. As narrativas transmidiáticas no contexto da cultura da convergência (Jenkins, 2008) concebem universos narrativos explorados em diferentes suportes, plataformas, meios – livros impressos, cinema, *games*, aplicativos de aparelhos móveis etc.

Os critérios de julgamento, contudo, não permaneceram os mesmos durante o século XX. Entre os vários adjetivos empregados no julgamento de uma obra literária (“forte”, “interessante”, “curioso”, “sensível”, “imaginativo”, “inteligente”, “astucioso” em substituição às expressões pouco utilizadas pela crítica, como “belo livro” e “grande autor”), dois deles foram destacados pela autora: “novo” e “original”. Esses dois adjetivos, que por extensão representam dois valores correlatos – o de “novidade” e “originalidade” – nasceram com a estética romântica. Para Perrone-Moisés (1998, p.9-10), “ao abolir os critérios e as regras clássicas, os românticos desencadearam a valorização da ruptura e da diferença”.

O crítico literário já é de antemão um juiz. A escolha do livro conduz a um julgamento de valor. “Qualquer que seja o ‘método de análise’, cada vez que uma obra é eleita por alguém como objeto de discurso, essa escolha já é a expressão de um julgamento. ‘*Lire, élire*’ (‘Ler, eleger’), sintetizava Valéry” (Perrone-Moisés, 1998, p.10).

Há também outra espécie de crítica literária que se configura como objeto central das reflexões de Perrone-Moisés (1998): aquela exercida pelos próprios escritores. Ao assumir o lugar de escritor-crítico, esses autores buscam questionar a própria escritura com vistas a modificar o que virá a ser escrito por eles no futuro. Perrone-Moisés (1998, p.12) lista oito escritores-críticos que permanece(ra)m exercendo essa atividade: Ezra Pound (1885-1972), T. S. Eliot (1888-1965), Jorge Luis Borges (1899-1986), Octavio Paz (1914-1998), Italo Calvino (1923-1985), Michel Butor (1926), Haroldo de Campos (1929) e Philippe Sollers (1936).

Dessa maneira, observamos duas espécies de críticas literárias: a crítica exercida por não escritores e a crítica exercida por escritores. Certamente, algumas diferenças podem ser esboçadas entre elas. Num primeiro momento, é possível empreender a seguinte distinção: a crítica institucional (ou universitária) tem como tônica a análise, e não o julgamento; diferentemente da crítica dos escritores, que é uma prática que se inicia no século XX. É uma característica da modernidade. Ela surge a partir da insatisfação com os critérios de avaliação que vinham sendo empregados até então. É possível

conceber a crítica dos escritores como um exercício particular da crítica literária, que é um exercício particular da crítica de arte.

O tempo é outro elemento decisivo para a inserção de uma obra no cânone. Para Perrone-Moisés (1998, p.128): “Reconhecer um grande escritor, logo que ele surge, é tarefa difícil. Considerando-se que é o tempo e, ao longo deste, a adesão de uma comunidade de leitores que vão conferir autoridade ao julgamento, há sempre o risco de engano”. No entanto, não é impossível que um escritor seja de imediato reconhecido. O escritor de *Ulisses* é um exemplo claro (e raro):

James Joyce talvez tenha sido, em nosso século, o escritor que recebeu a consagração mais imediata e duradoura, primeiramente por alguns de seus pares e contemporâneos, em seguida, pelos numerosos escritores que sofreram sua influência e, finalmente, pela crítica especializada. (Perrone-Moisés, 1998, p.128)

Em suma, o espaço do cânone é construído a partir de uma tensão entre fatores estáticos e fatores dinâmicos de composição das listas. Entre as posições que se confrontam no terreno do cânone, destacam-se tanto as formações discursivas de manutenção, como as críticas sobre o lugar de Homero, Dante, Shakespeare etc., e outras de renovação, como Mallarmé e James Joyce substituindo autores de outrora.

O cânone na ordem do discurso

Tanto o cânone literário quanto o cânone pictórico no Ocidente sofrem coerções externas e internas. O cânone se configura como procedimento de controle do discurso. Mencionamos que o cânone, do ponto de vista discursivo, é uma construção. A partir de *A ordem do discurso*, esboçamos uma forma de compreensão do campo canônico, desse lugar nuclear de memória de uma sociedade, enquanto mecanismo de manutenção e controle do que pode ser dito em

uma temporalidade. Para Foucault (2003, p.9), “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”. Já nomeamos anteriormente alguns desses procedimentos de controle, seleção, organização e distribuição mencionados por Foucault, na obra de Bloom: as tradições de crítica, as instituições de ensino e os grupos sociais dominantes. Estes não são os únicos. Percebemos outros procedimentos de controle dos textos e das pinturas fundamentais: as editoras, por exemplo, como sugere Darnton (2010, p.16): “autores escrevem textos, mas livros são produzidos por profissionais do livro, e esses profissionais exercem funções que vão muito além de manufaturar e difundir um produto. Editores são guardiões de portais, responsáveis por controlar o fluxo de conhecimento.” A mídia em suas variadas formas (imprensa, televisiva, digital) exerce também um controle desses discursos, na medida em que enumera semanal ou mensalmente os livros “mais vendidos” dentro de seus respectivos temas. Há ainda regras anônimas que funcionam na regulação dos cânones, como as ânsias de leitores de um certo período. A soma dos fatores que podem ser determinados na manutenção de um cânone com os fatores que não podem ser descritos (anônimos) faz do cânone um elemento do “dispositivo”, no sentido foucaultiano (cf. Veyne, 2008, p.19), de controle de discursos.

As tradições de crítica aproximam-se muito da categoria de “comentário” formulada por Foucault (2003, p.21): “Não há sociedade onde não existam narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar [...] coisas ditas uma vez e que se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza.” Podemos compreender essas narrativas maiores como as narrativas clássicas, amparadas por mecanismos de manutenção. É o que Foucault chama de “textos primeiros”. Os comentários viriam não somente para explicar, glosar, esclarecer um texto primeiro, mas permitiriam construir novos discursos. Há também a possibilidade

de esses dois lugares se alternarem ao longo do tempo: “não há, de um lado, a categoria dada uma vez por todas, dos discursos fundamentais ou criadores; e, de outro, a massa daqueles que repetem, glosam e comentam” (Foucault, 2003, p.23). Um texto primeiro pode vir a diluir-se e ser esquecido, assim como um comentário pode ocupar o lugar do texto primeiro. Um exemplo desse fenômeno é o livro *Ulisses*, de Joyce, que surgiu como um comentário da obra de Homero e por fim tornou-se uma referência canônica por meio da crítica.

Outro fator de destaque dos processos de controle dos textos fundamentais é o nome de autor. Foucault (2003) relata que, na Idade Média, a atribuição de autor no discurso científico era um indicador de verdade, enquanto essa função enfraquece a partir do século XVII. Quanto ao discurso literário, na Idade Média, temos que narrativas, poemas, dramas e comédias podiam circular com relativo anonimato; a partir do século XVII, essa função não cessou de se reforçar. O nome de autor, para Foucault (2003, p.26), não é entendido como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas como “um princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”. É importante ressaltar que a função-autor não é produzida somente em textos, mas de igual maneira em outras materialidades. É possível retomar por sua conta a função-autor “naquilo que ele escreve e o que não escreve, [n]aquilo que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, e o que deixa, vai cair como conversas cotidianas” (Foucault, 2003, p.29). A atribuição na pintura (discurso estético) é tão necessária quanto nos discursos científicos e literários. Essa função é tão importante que, na ausência do nome de autor, é preciso que ao menos conste a inscrição “autor desconhecido” ou “artista desconhecido”. É dessa maneira que o campo do cânone se inscreve na ordem dos discursos, a partir de mecanismos como o comentário e o nome de autor, entre outros. Os textos canônicos são sustentados por discursos de legitimação.

O discurso e a figura: diálogos entre Foucault e Panofsky

Existem muitas maneiras de descrição do cânone visual. Algumas delas foram forjadas no seio da história da arte. Explicitando o diálogo entre Foucault e Panofsky, é possível compreender a dimensão histórica das imagens a partir de uma análise iconográfica.

Foucault era um leitor de Panofsky. *As palavras e as imagens*,³ de Foucault (2000), faz referência direta a alguns ensaios⁴ de Panofsky (2009). Foucault propõe-se a dizer o que encontrou de novo nesses textos, debruçando-se sobre dois exemplos: a análise das relações entre o discurso e o visível, e a análise da função representativa da pintura nos *Essais d'iconologie*. O primeiro exemplo remete à fecunda polêmica entre palavra *versus* imagem, materialidades distintas com complexos laços de sentido. Por outro lado, a relação discurso *versus* imagem é de outra natureza, uma vez que “discurso” remete a múltiplas definições teóricas, a depender do mirante do qual se está partindo. Cremos que ao falar de discurso, Foucault remeta ao seu próprio posicionamento arqueológico. Esse texto sobre Panofsky é de 1967, momento em que Foucault está inserido nas reflexões que tomarão forma em *A arqueologia do saber*, de 1969. Esse momento foi também o auge do estruturalismo francês, que colocava em evidência a disciplina linguística:

Estamos convencidos, *sabemos* que tudo fala em uma cultura: as estruturas da linguagem dão forma à ordem das coisas. [...] analisar um capitel, uma iluminura era manifestar o que “isso queria

3 “*Les mots et les images*”. *Le nouvel observateur*, n. 154, 25 out. 1967, p.49-50.

4 O livro *Significado nas artes visuais* é uma coleção de ensaios de Panofsky. Fazemos referência especificamente à Introdução e ao primeiro capítulo desse livro, pois neles se encontra a metodologia desenvolvida por Panofsky, tema das reflexões de Foucault. A Introdução foi publicada com o mesmo título em *The meaning of the Humanities*, T. M. Greene (Ed.). Princeton: Princeton University Press, 1940, p.89-118. O primeiro capítulo foi publicado como “Introductory” em *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Nova York: Oxford University Press, 1939, p.3-31.

dizer”: restaurar o discurso lá onde, para falar mais diretamente, ele estava despojado de suas palavras. (Foucault, 2000, p.78-79, grifo do autor)

O interesse de Foucault no historiador da arte reside no fato de Panofsky elevar o privilégio do discurso, “não para reivindicar a autonomia do universo plástico, mas para descrever a complexidade de suas relações: entrecruzamento, isomorfismo, transformação, tradução, em suma, toda essa franja do *visível* e do *dizível* que caracteriza uma cultura em um momento de sua história” (Foucault, 2000, p.79, grifo do autor).

As relações entre palavra e imagem⁵ nas artes são exploradas da seguinte forma: enquanto uma mesma fonte literária pode originar diversos motivos plásticos (a Mitologia nos fala do rapto de Europa e as artes plásticas podem representá-lo de forma violenta ou não; ou então a Bíblia nos fala de Cristo e as artes plásticas lhe atribuem uma certa aparência etc.), um mesmo motivo plástico pode simbolizar diferentes valores e temas (a mulher nua que é Vício na Idade Média e Amor na Renascença). Para Foucault (2000 p.79), “o discurso e a forma se movimentam um em direção ao outro”. Podemos dizer, portanto, que a pintura e a literatura, em momentos determinados da história da arte, são caracterizadas por um movimento de atração e repulsão, regido segundo complexas relações. Eles não se tornam, por isso, nem totalmente independentes, nem totalmente dependentes. Nessa fusão, eles mantêm suas individualidades. Tampouco a arte, enquanto forma, esconde um dizer: “Naquilo que os homens fazem, tudo não é, afinal de contas, um ruído decifrável. O discurso e a figura têm, cada um, seu modo de ser, mas eles mantêm entre si relações complexas e embaralhadas. É seu funcionamento recíproco que se trata de descrever” (Foucault, 2000, p.80).

5 Remetemos aos estudos de Bazin (1989, p.189): “A decifração de uma imagem só pode ser feita com a ajuda de textos literários que a esclareçam.” Ele refere-se aos textos clássicos gregos e romanos, míticos e religiosos, dos quais se parte para a representação de certos motivos, tipos, figuras etc.

Em um segundo momento de *As palavras e as imagens*, Foucault remete ao paradigma da representação⁶ que dominou a pintura ocidental até o final do século XIX. A partir de Gombrich (2001, p.570, trad. nossa) podemos compreender esse paradigma segundo graus de figuratividade: “Nós fizemos notar frequentemente que o termo ‘abstrato’ não é muito feliz, e propusemos substituí-lo por ‘não figurativo’.”⁷ As pinturas abstratas, por exemplo, são não figurativas, isto é, não mantêm necessariamente uma relação com objetos, homens, animais, coisas ou deuses tal como foram representados em escolas anteriores. Alguns nomes do paradigma não figurativo são Wassily Kandinsky (1866-1944) e Piet Mondrian (1872-1944).

Para Foucault, quatro regras manipulam a representação presente em um quadro do século XVI: a) o estilo; b) a convenção; c) a tipologia; d) a sintomatologia. Da articulação desses quatro elementos, emerge uma obra de arte. “A representação não é exterior nem indiferente à forma. Ela está ligada a esta por um funcionamento que pode ser descrito” (Foucault, 2000, p.80).

As relações entre discurso *versus* imagem, sobretudo quando se trata de abordar a materialidade visual segundo suas próprias combinações, envolvem muitos riscos teóricos. Foucault (2000, p.80) afirma: “Ora, colocam-se múltiplos problemas – e bastante difíceis de resolver quando se deseja ultrapassar os limites da língua.” A partir de Panofsky (2009), compreenderemos minimamente as formas de classificação dos elementos visuais de uma pintura, que foram retomadas por Foucault (2000) no tratamento da dimensão discursiva das imagens. A princípio, temos que o campo da história da arte compõe o campo das ciências do homem. A história da arte é uma disciplina humanística: “Historicamente, a palavra *humanitas* tem dois significados claramente distinguíveis, o primeiro oriundo do contraste entre o homem e o que é menos que este; o

6 Não ignoramos as reflexões do próprio Foucault sobre a *epistémé* da representação presentes em *As palavras e as coisas*.

7 On a souvent fait remarquer que le terme "abstrait" n'est pas très heureux et on a proposé d'y substituer «non-figuratif».

segundo, entre o homem e o que é mais que ele. No primeiro caso, *humanitas* significa um valor, no segundo, uma limitação” (Panofsky, 2009, p.20). No primeiro caso, o conceito de “humanidade” remete à qualidade que distingue o homem dos animais; no segundo caso, particularmente na Idade Média, remete a algo oposto a “divindade”.

Dessa concepção ambivalente de *humanitas* nasceu o humanismo. Do prisma humanístico, é inevitável distinguir, dentro do campo da criação, as esferas da natureza e da cultura, “e definir a primeira com referência à última, isto é, natureza como a totalidade do mundo acessível aos sentidos, excetuando-se os *registros deixados pelo homem*” (Panofsky, 2009, p.23, grifo do autor). O humanista, portanto, estudará esses registros, porque eles têm a qualidade de emergir da corrente do tempo. A história da arte nasce dessa necessidade de interpretação dos registros, vestígios simbólicos que auxiliam na compreensão do próprio homem.

Essencialmente, as humanidades e a ciência⁸ estão em uma relação de complementaridade, e não de oposição. Segundo Panofsky (2009, p.24-25), “enquanto a ciência tenta transformar a caótica variedade dos fenômenos naturais no que se poderia chamar de cosmos da natureza, as humanidades tentam transformar a caótica variedade dos registros humanos no que se poderia chamar de cosmo da cultura”.

O historiador da arte é um humanista cujo material primário consiste nos registros que lhe chegam sob a forma de obra de arte. Para Panofsky (2009, p.30), “nem sempre a obra de arte é criada como propósito exclusivo de ser apreciada, ou, para usar uma expressão mais acadêmica, ser experimentada esteticamente”. Para

8 Panofsky (2009, p.24) contrapõe os papéis de humanista e cientista, na medida em que “o cientista trabalha com registros humanos, sobretudo com as obras de seus predecessores. Mas, ele os trata não como algo a ser investigado e sim como algo que o ajuda na investigação. Noutras palavras, interessa-se pelos registros, não à medida que emergem da corrente do tempo, mas à medida que são absorvidos por ela”. Para Panofsky (2009), a “ciência” representa as ciências exatas e biológicas – “naturais” –; enquanto as humanidades tratam a “cultura”.

experimentar esteticamente todo objeto (seja ele natural ou realizado pelo homem) é preciso não relacioná-lo, intelectual ou emocionalmente, com nada fora do objeto mesmo. A maioria dos objetos que exigem experiência estética são obras de arte. Alguns deles, mesmo concebidos sem o propósito de apreciação, exigem ser apreciados. A obra de arte, sob certa perspectiva de abordagem – seja ela literatura, pintura, escultura, arquitetura, música – desdobra-se em forma e conteúdo. Essas duas dimensões, no entanto, são apreendidas simultaneamente no momento da apreciação (experimentação estética). Como decodificar, portanto, a forma⁹ de uma obra de arte? Como separar a simultaneidade de elementos visuais que, em seu conjunto, significam em uma imagem? Panofsky (2009, p.36) elenca três componentes:

Quem quer que se defronte com uma obra de arte, seja recriando-a esteticamente, seja investigando-a racionalmente, é afetado por seus três componentes: forma materializada, ideia (ou seja, tema, nas artes plásticas) e conteúdo. [...] Na experiência estética realiza-se a unidade desses três elementos, e todos três entram no que chamamos de gozo estético da arte.

A forma, o tema e o conteúdo, em conjunto, contribuem para a significação da arte visual. Um dos elementos da forma, e talvez o principal deles, é o traço, que transforma o caos das formas no cosmos perceptível, reconhecível e interpretável. Talvez o traço seja uma das categorias primárias fundantes para as artes visuais.

Ao distinguir entre o uso da linha como “contorno” e, para citar Balzac, o uso da linha como “le moyen par lequel l’homme se

9 “[...] o elemento ‘forma’ está presente em todo objeto sem exceção [...]. Se escrevo a um amigo, convidando-o para jantar, minha carta é, em primeiro lugar, uma comunicação. Porém, quanto mais eu deslocar a ênfase para a forma do meu escrito, tanto mais ele se tornará uma obra de caligrafia; e quanto mais eu enfatizar a forma de minha linguagem [...] mais a carta se converterá em uma obra de literatura ou poesia” (Panofsky, 2009, p.32).

rend compte de l'effet de la lumière sur les objets”, referimo-nos ao mesmo problema, embora dando ênfase especial a um outro: “linha *versus* áreas de cor”. Se refletirmos sobre o assunto, veremos que há um número limitado desses problemas [...] [que] pode em última análise derivar de uma antítese básica: diferenciação *versus* continuidade. (Panofsky, 2009, p.41)

Diferenciação, de um lado, porque coloca em contraste o claro do escuro, o liso e o marcado, o exterior e o interior. Continuidade, de outro, porque as formas têm uma extensão limitada pelo traço – o cosmos das formas. Fundamentalmente, essas reflexões demonstram como o historiador de arte posiciona-se diante dos objetos artísticos e de que forma ele os caracteriza, descreve, diagnostica, interpreta. Assim, ele descreve o objeto de sua experiência recriativa e reconstrói as intenções artísticas em termos que subentendam conceitos teóricos genéricos. É nesse movimento que a história da arte e a teoria da arte se complementam. Para Panofsky (2009), há três fases de apreensão da arte visual, segundo as quais podemos visualizar um método:

- i. descrição pré-iconográfica;
- ii. análise iconográfica;
- iii. interpretação iconológica.

Para compreendermos essas três fases, precisamos distinguir iconografia e iconologia. Segundo Panofsky (2009, p.47), “iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem [temas secundários ou convencionais] das obras de arte em contraposição à sua forma [temas primários ou naturais].” Esses temas ou mensagens possuem três níveis:

I. *Tema primário ou natural*, subdividido em *formal* ou *expressional*. É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante; pela identificação de suas relações mútuas

como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressionais, como o caráter pesaroso de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior. O mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. Uma enumeração desses motivos constituiria uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte.

II. *Tema secundário ou convencional*: é apreendido pela percepção de que uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu, que uma figura feminina com um pêssego na mão é a personificação da veracidade, que um grupo de figuras, sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa a Última Ceia, ou que duas figuras combatendo entre si, numa dada posição, representam a Luta entre o Vício e a Virtude. Assim fazendo, ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. Motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se imagens, sendo que combinações de imagens são o que os antigos teóricos de arte chamavam de *inventioni*; nós costumamos dar-lhes o nome de estórias e alegorias. A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por “iconografia”.¹⁰

III. *Significado intrínseco ou conteúdo*: é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. Uma interpretação realmente exaustiva do significado

10 “De fato, ao falarmos do ‘tema em oposição à forma’, referimo-nos, principalmente, à esfera dos temas secundários ou convencionais, ou seja, ao mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias, em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos. ‘Análise formal’, segundo Wölfflin, é uma análise dos motivos e combinações de motivos (composições), pois, no sentido exato da palavra, uma análise formal deveria evitar expressões como ‘homem’, ‘cavalo’ ou ‘coluna’ [...]. É obvio que uma análise iconográfica correta pressupõe uma identificação exata dos motivos” (Panofsky, 2009, p.51).

intrínseco ou conteúdo poderia até nos mostrar técnicas características de um certo país, período ou artista, por exemplo, a preferência de Michelangelo pela escultura em pedra, em vez de em bronze, ou o uso peculiar das sombras em seus desenhos, são sintomáticos de uma mesma atitude básica que é discernível em todas as outras qualidades específicas de seu estilo. (Panofsky, 2009, p.50-52)

Some-se a isso a seguinte afirmação:

Enquanto nos limitarmos a afirmar que o famoso afresco de Leonardo da Vinci mostra um grupo de treze homens em volta a uma mesa de jantar e que esse grupo de homens representa a Última Ceia, tratamos a obra de arte como tal e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como qualificações e propriedades a ela inerentes. Mas, quando tentamos compreendê-la como um documento da personalidade de Leonardo, ou da civilização da Alta Renascença italiana, ou de uma atitude religiosa particular, tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse “algo mais”. A descoberta e interpretação desses valores “simbólicos” (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por “iconologia” em oposição a “iconografia”. (Panofsky, 2009, p.52-53)

A fase (iii), de interpretação iconológica, requer o elemento histórico para que possa se realizar. É nesse momento (da apreensão da obra de arte) que cremos ser possível traçar um diálogo com a análise do discurso por meio do componente histórico que rege a sintomatologia¹¹ representada no conjunto de obras de arte e das práticas discursivas de um mesmo período. É na fase da interpre-

11 Cf. Foucault (2000, p.80).

tação iconológica que o historiador de arte vai além dos limites da moldura do quadro para compreendê-lo, buscando as condições de produção das pinturas, os fatores sócio-históricos que possibilitaram a existência de tal obra, os sujeitos envolvidos etc.

Portanto, a fase em que podemos estabelecer um diálogo entre a teoria da arte e a teoria discursiva é a da interpretação iconológica, sem ignorar a contribuição das fases anteriores, quais sejam, da descrição pré-iconográfica e da análise iconográfica.

O sufixo “grafia” vem do verbo grego *graphein*, “escrever”; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas. [...] Assim, concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel do exame estatístico preliminar. [...] Iconologia, portanto, é um método que advém da síntese mais que da análise. (Panofsky, 2009, p.53-54)

A interpretação iconológica permite observar os discursos que atravessam os quadros, isto é, permite considerar o significado da obra segundo seu exterior constitutivo. Na análise iconográfica, embora por vezes é suficiente o conhecimento dos temas e conceitos específicos por meio de fontes literárias, método referido por Bazin (1989), isso não garante sua exatidão. “Para captar esses princípios, necessitamos de uma faculdade mental *comparável à de um clínico nos seus diagnósticos*” (Panofsky, 2009, p.62, grifo nosso).

Podemos lançar mão ainda de três estratégias para a compreensão de uma obra de arte sem incorreremos ao erro provocado por uma descrição pré-iconográfica dos motivos baseada somente em nossa experiência prática, ou, então, pela análise iconográfica das imagens, estórias e alegorias baseada em fontes literárias. São elas, segundo Panofsky (2009):

i. *história dos estilos*: busca compreender como, sob diferentes condições históricas, objetos e fatos foram expressos pelas formas;

ii. *história dos tipos*: busca compreender como, sob diferentes condições históricas, temas específicos e conceitos foram expressos por objetos e fatos;

iii. *história dos sintomas culturais*: busca compreender como, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos.

A terceira fase de apreensão da obra de arte, a interpretação iconológica, ocupa-se do terceiro nível dos temas ou mensagens descrito por nós anteriormente: o significado intrínseco ou conteúdo. O diálogo que esboçamos entre a história da arte e da análise do discurso, por meio do componente histórico, não se deu aleatoriamente. Para Panofsky (2009, p.63), “é na pesquisa de significados intrínsecos ou de conteúdo que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas umas das outras”. Demonstraremos essas questões a partir da análise da imagem *As Três Graças* (disponível em: < <https://www.museodelprado.es/pt/visite-o-museu/15-obras-primas/ficha-da-obra/obra/as-tres-gracas/>), uma pintura barroca de Rubens (1577-1640). Lembramos que, na pintura, o barroco (final do séc. XVI a meados do séc. XVIII) e o Renascimento (séc. XIV a XVI) compartilham o interesse pela Antiguidade Clássica; mas o barroco marca-se, principalmente, pelo esplendor exuberante.

i. *Descrição pré-iconográfica*: refere-se à enumeração dos motivos (formas puras reconhecidas como portadoras de significado primário ou natural). No quadro, reconhecemos (percebemos, a partir de traços, cores, volumes) três figuras femininas nuas em movimento de dança: duas das graças olham numa direção e a terceira, na direção oposta. Elas estão envolvidas por um véu, e suas expressões são de alegria. Da mesma forma, reconhecemos elementos da natureza ao redor delas, como uma árvore que lhes serve de moldura à esquerda, uma guirlanda de flores ao alto, e uma paisagem pitoresca ao fundo, com cabras pastando. Há ainda uma fonte, à direita, onde observamos a escultura de um menino que segura

uma cornucópia da qual jorra a água. Disto se constitui a descrição pré-iconográfica: a) identificação de formas puras e b) percepção de algumas qualidades expressivas.

ii. *Análise iconográfica*: refere-se à ligação de motivos ou combinações de motivos (composições) com assuntos e conceitos. É o que chamamos de “imagens”; e as combinações dessas imagens chamam-se de “estórias” e “alegorias”. Assim, os três motivos femininos juntos em movimento de dança configuram a imagem das *Três Graças*, deusas gregas da dança e do movimento (Agliaia, Tália e Eufrosina), filhas de Zeus com Eurínome; são seguidoras de Afrodite e dançarinas do Olimpo, cabia a elas enfeitarem Afrodite (Vênus) quando esta saía para seduzir.¹² Inicialmente, elas presidiam todos os prazeres humanos, e foram assim retratadas por Rafael, em sua versão do quadro. Posteriormente, passaram a representar a conversação e os trabalhos do espírito, e dessa maneira foram retratadas por Rubens. A fonte, à direita do quadro, em conjunto com a cornucópia segurada pelo querubim, é, na mitologia grega, um símbolo de abundância e nutrição. Esse nível de apreensão artística pressupõe muito mais familiaridade com objetos e fatos. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos por meio das fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral. O sentido, nesse caso, é convencional.

iii. *Interpretação iconológica*: trata-se de observar o significado intrínseco ou conteúdo de uma obra; de tratá-la como um sintoma da sociedade, segundo Foucault (2000). Nesse nível, é mais explícita a apreensão das atitudes básicas de uma nação, de um período, de uma classe social, de crenças religiosas ou filosóficas etc. Por exemplo, compreendemos o estatuto privilegiado que possuíam as pinturas cujos temas eram as narrativas mitológicas nesse contexto do barroco europeu, em geral, e flamengo, em particular. Podemos identificar também um certo padrão de beleza feminina do século

12 O heleno Hesíodo catalogou as três filhas de Zeus com Eurínome em sua *Teogonia* (Cf. Matyszak, 2010, p.115).

XVII, sem desconsiderar a questão do estilo (Wölfflin, 1989, p.2-3), encarnado pelas *Três Graças*; as formas rechonchudas representavam um padrão de elegância daquele momento histórico.

Algo parece chamar atenção quando nos detemos por um instante na pintura de Rubens e observamos a Graça que se encontra de costas para nós, espectadores. O dorso dessa figura central, mais especificamente sua coluna, parece adotar uma curvatura artificial, embora o conjunto desse motivo (*As três graças*) reflita naturalidade e harmonia do movimento. Seria essa posição corporal impossível de ser atingida?

Aventamos essa hipótese com base em relatos bastante conhecidos sobre o sacrifício de um certo realismo anatômico – isto é, da exata correspondência do corpo retratado e do corpo real – em função da conquista de determinados efeitos estéticos.

No caso da pintura de Rubens, um certo exagero na curvatura da coluna de uma das Graças contribui/resulta em um efeito estético de movimento harmônico. Bulfinch (2006) enumera que as Graças eram deusas da dança, do banquete, de todas as diversões sociais e das belas-artes. Entre essas práticas, Rubens evidencia em sua tela a habilidade da dança. A harmonia do movimento é o efeito estético almejado.

Gombrich (2001, p.264) assim descreve a harmonia conseguida em *O nascimento de Vênus*, a despeito de algumas estranhezas anatômicas da deusa grega (imagem disponível em: <<http://www.uffizi.org/artworks/the-birth-of-venus-by-sandro-botticelli/>>):

Sua pintura apresenta uma harmonia perfeita. É verdade que Botticelli sacrificou uma parte dos elementos essenciais aos olhos de seu predecessor: suas figuras não possuem a mesma solidez e não são desenhadas tão corretamente como aquelas de Pollaiuolo ou de Masaccio. [...] A Vênus de Botticelli é tão bela que nós percebemos com dificuldade o estranho comprimento de seu pescoço,

seus ombros caídos e a falta de jeito com que seu braço esquerdo se prende ao corpo.¹³

Essas liberdades de Botticelli (1446-1510) com relação à anatomia feminina acrescentam, segundo Gombrich (2001, p.264) beleza e harmonia à composição, “porque elas contribuem a nos dar a impressão de uma criatura infinitamente terna e delicada vagando em direção à nossa costa como um dom dos deuses”.¹⁴ Se Botticelli optasse por uma maior fidelidade anatômica na representação de sua Vênus, talvez o efeito de delicadeza e ternura não fosse atingido – pelo menos não da forma como entrou para um cânone e para uma memória.

J. A. D. Ingres (1780-1867), de igual maneira, foi alvo frequente de críticas sobre as estranhezas anatômicas encontradas em suas obras. Vale lembrar que ele se manteve conservador em um contexto em que se forjava pouco a pouco uma nova concepção para as artes. A França viu nascer, no século XIX, como detalharemos mais à frente, uma grande revolução pictural, que os historiadores da arte costumam dividir em três fases (Gombrich, 2001): a) Romantismo, representado por E. Delacroix; b) Realismo, representado por G. Courbet; c) Impressionismo, determinado por E. Manet. Nesse contexto, J. A. D. Ingres prezava pela “precisão absoluta no estudo do modelo vivo, e desprezava o improvisado e a desordem” (Gombrich, 2001, p.504). Foi, por isso, muito criticado por seus contemporâneos que consideravam insuportável sua *perfection glacée*.

Observaremos, então, a obra *Tétis implorando a Júpiter*, de Ingres (disponível em: <<http://www.artehistoria.com/v2/obras/2573>.

13 Sa peinture présente une harmonie parfaite. Il est vrai que Botticelli a sacrifié une partie des éléments essentiels aux yeux de son prédécesseur: ses figures n'ont pas la même solidité et elles ne sont pas dessinées aussi correctement que celles de Pollaiuolo ou de Masaccio. [...] La Vénus de Botticelli est si belle que nous remarquons à peine l'étrange longueur de son cou, ses épaules tombantes et la maladresse avec laquelle son bras gauche s'attache à son corps.

14 [...] parce qu'elles contribuent à nous donner l'impression d'une créature infiniment tendre et délicate voguant vers nos rivages comme un don des dieux.

htm>), em que se evidencia a estranheza do pescoço de Tétis. A pintura ilustra uma cena da *Ilíada*, de Homero, em que Tétis implora para Júpiter intervir na guerra de Tróia, poupando a vida de seu filho, Aquiles. “Tétis dirigiu-se imediatamente ao palácio de Jove [Júpiter], a quem pediu que fizesse os gregos se arrependerem da injustiça praticada contra seu filho, concedendo o sucesso às armas troianas” (Bulfinch, 2006, p.211). Essa pintura foi escolhida por Ingres para ser enviada ao Salão de Paris.

O tema de *Tétis implorando a Júpiter* [...] foi julgado impróprio para um grande quadro de história. Quanto ao tratamento – linearismo exagerado, deformações anatômicas intoleráveis, desprezo total da perspectiva –, ele só podia alienar ainda mais os juízes acadêmicos. A independência, para não dizer excentricidade, de Ingres é concentrada na figura feminina: o pescoço estranhamente estendido de Tétis, achatamento da figura de modo que pernas direita e esquerda se confundam, tudo contribui para fazer dele um corpo abstrato, distante, estranho e ao mesmo tempo estranhamente sensual.¹⁵ (Zerner, 2005, p.98)

Essa pintura não foi bem recebida no Salão. A forma como Ingres representou o pescoço da divindade grega constitui uma estranheza anatômica. No entanto, bem como os braços de Vênus contribuem para o efeito de ternura e delicadeza, o pescoço de Tétis, para Zerner (2005, p.98) contribui para o efeito de desejo: “É, em uma palavra, a própria inscrição do desejo”.¹⁶ Uma posição exagerada do pescoço, é certo, mas é a forma que Ingres encontrou para representar um pe-

15 Le sujet de *Jupiter et Thétis* [...] fut jugé tout à fait impropre pour un grand tableau d'histoire. Quant au traitement – linéarisme outré, déformations anatomiques intolérables, mépris total de la perspective –, il ne pouvait qu'aliéner plus encore les juges académiques. L'indépendance, pour ne pas dire l'excentricité, d'Ingres est concentrée dans la figure féminine ; le cou bizarrement développé (goitre, a-t-on dit) de Thétis, l'aplatissement de la figure de sorte que jambe droite et gauche se confondent, tout concourt à en faire un corps abstrait, distant, étrange et en même temps étrangement sensuel.

16 C'est, en un mot, l'inscription même du désir.

dido. As consequências da decisão de Júpiter recairiam diretamente sobre Aquiles. O que chamamos aqui de “estranheza” ou “deformidade” anatômica do enunciado visual é, na verdade, requisito para os efeitos de sentido que a obra veicula. Esses detalhes são cuidadosamente planejados pelos grandes artistas a fim de atingir o efeito almejado. P. P. Rubens, S. Botticelli e J. A. D. Ingres, por meio de técnicas e práticas, souberam todos, em sacrifício da anatomia, fazer emergir o movimento, a ternura e o desejo.

A arte representa um conjunto de valores de sua época. Atua como memória gráfica do tempo, apresenta caminhos de acesso à história, consolida-se como símbolo criativo que descreve a sociedade que o viu nascer. Dessa perspectiva, muitas das paródias visuais que analisamos colocam o corpo no centro das análises: “Eu me pergunto se, antes de colocar a questão da ideologia, não seria mais materialista estudar a questão do corpo, dos efeitos do poder sobre ele” (Foucault, 2008, p.148).

As pinturas, como as de Rubens, são produto da confluência de uma materialidade visual – de uma linguagem não verbal – com a história. É dessa forma que podemos abordar, por exemplo, *Vênus ao espelho* e uma de suas releituras atuais como acontecimentos discursivos, “no ponto de encontro de uma atualidade e uma memória” (Pêcheux, 2002, p.17). Trata-se de trabalhar sobre as materialidades do objeto artístico para compreender quais são os discursos que o atravessam ou quais deles ele integra; em outras palavras, é possível enxergar nele uma “função enunciativa”, passível de descrição:

Cuerpo Danone, do artista Siro López (disponível em: <<http://www.lettra.org/spip/spip.php?article1208>>), é uma releitura de *Vênus ao espelho*, pintada em 1608 por Peter Paul Rubens. Na composição original de Rubens, Vênus (deusa romana do amor, da beleza e da fertilidade) é retratada diante de seu filho Cupido, que segura um espelho perto do rosto da mãe. Rubens teve como inspiração, certamente, a obra homônima do pintor italiano Ticiano, de 1555. O tema de Vênus e Cupido é extremamente recorrente nas artes renascentistas e barrocas, em função do resgate das narrativas

mitológicas na pintura. Velásquez, por exemplo, tem sua versão desse tema (*La Venus del espejo*, 1647-1651).

Ao irromper na contemporaneidade, essa releitura carrega consigo toda a memória de seu percurso no campo das artes, uma vez que Siro López tomou como base para sua criação um ícone pictórico do Ocidente: um quadro de Rubens,¹⁷ que se insere em uma trama de outros quadros que representam a mitologia.

Essa imagem, portanto, apresenta-nos somente um elemento diferente da pintura de Rubens: o frasco de iogurte Danone. Em Rubens (imagem disponível em: <http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/192>), o cupido segura um espelho, no qual é possível entrever parte do rosto de Vênus. Destacando esses dois elementos (espelho e iogurte *light*) representados no original e em sua ressignificação, podemos observar algumas características da identidade feminina que atravessam, sob a forma de discursos, a imagem modificada. Antes disso, cabe lembrarmos que Rubens foi um

humanista flamengo, representante do Barroco na Europa renascentista. Esse momento histórico, o Renascimento, com a retomada da Antiguidade clássica, caracteriza-se por suas ‘polaridades e contradições’ [...]. A sensualidade altamente pagã da obra de Rubens se situa ao mesmo tempo na sociedade da burguesia mercantil e na Igreja do período moderno, que procura se adaptar aos novos tempos de descobertas e de novos prazeres, relegando a um segundo plano o martírio dos santos (Milanez, 2001, p.291).

Vênus ao espelho possui portanto lateralidades, na medida em que se apoiou em obras anteriores (ex. Ticiano) e possibilitou criações posteriores (ex. Velásquez). A arte de López, em *Cuerpo Danone*, vem desestruturar os sentidos presentes em Rubens e instaurar

17 Quando afirmamos que esta ou aquela obra de arte é um ícone pictórico do Ocidente, referimo-nos aos três fatores de manutenção do cânone citados por Bloom (1995): a) tradições de crítica; b) instituições de ensino; c) classes sociais dominantes.

ainda outros. López não só alterou um elemento do quadro, mas as relações entre eles. Dessa maneira, *Cuerpo Danone* permite outras interpretações, cria novos trajetos de sentido.

O frasco de iogurte *light* não está lá por acaso; ele atua como um símbolo e articula-se com a norma corporal dessa época. Não é à toa que ele substitui o espelho, ambos símbolos importantes da subjetivação do corpo feminino. O espelho, ao longo da história, sempre se relacionou com a questão do belo e, por extensão, com a identidade feminina. Na releitura de López, a alteração no quadro ativa justamente uma memória discursiva sobre as práticas reguladoras do corpo da mulher, e isso produz um certo efeito de sentido por tratar-se de um quadro do século XVII, momento em que a norma corporal era outra. Essa norma é apreendida pelos contornos antropomórficos que revestem uma entidade mitológica, Vênus.

Para Foucault (2008a, p.146), “o grande fantasma [corporal existente ao nível das diferentes instituições] é a ideia de um corpo social constituído pela universalidade das vontades. Ora, não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos.” No século XVII, a “universalidade das vontades” que recaía sobre o corpo da mulher foi representada no quadro de Rubens por meio de uma certa nuance cromática para o tom de pele, uma certa escultura corporal, determinados gestos realizados pela deusa, um certo olhar direcionado para o espelho etc. É o próprio corpo revestido de poder. É nesse sentido que Foucault se refere à materialidade do poder, pois ele se exerce sobre o corpo e se dá a ver, faz com que os sujeitos possuam o desejo de ver em seu próprio corpo as vontades do corpo social, esse corpo “imaginado” por uma sociedade, em uma época, e que é tomado, entre outras coisas, como padrão de beleza. O corpo social age como uma das práticas subjetivadoras (entendidas como a constituição identitária vinda do exterior) do corpo feminino.

Por outro lado, o corpo social (ou fantasma corporal) do século XVII não é o mesmo de nossa contemporaneidade. Essa mudança na concepção do corpo constituirá o terreno a ser explorado por

López para realizar sua criação. Quais foram, portanto, as causas dessa mudança? Entre elas, encontram-se as próprias relações de poder que se investiram no corpo:

O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito de investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. (Foucault, 2008a, p.146)

A releitura de López explicita um desconforto: enquanto na pintura de Rubens Vênus está diante do espelho observando sua própria beleza e feminilidade, a mão sobre o peito em um gesto que sugere a própria contemplação, em López esse gesto percorre outros sentidos, deixa brechas para outras interpretações. Entre elas, o que era contemplação transforma-se em espanto, uma vez que Vênus não está se vendo, mas observando a oferta de seu filho Cupido: o Cuerpo Danone. No Brasil, esse produto chama-se Corpus Light: “**Corpus** é o Iogurte Light da **Danone**, com 0% de gordura e sem adição de açúcares.”¹⁸ Esse efeito de sentido emerge justamente da incompatibilidade entre o corpo de Vênus e a norma corporal de nossa época. É como se Cupido dissesse em sua oferta: “Deve-se ter um corpo *light*, mãe”.

Na esteira dessas representações, o frasco de iogurte segura por Cupido atua mais como um símbolo do que propriamente como um produto a ser consumido, dado o exagero com que seu tamanho foi representado; Cupido inclusive curva-se levemente para trás tentando segurá-lo. Ao executar esse gesto, Cupido nos aponta uma direção, atrai nosso olhar para uma certa parte do quadro: o corpo de Vênus, e, por extensão, o corpo de uma mulher.

18 Extraído do *site* da Danone. Confira <<http://www.danone.com.br>>. *Link* “Nossas marcas”.

Segundo Foucault (2008a, p.146), a partir do século XVIII iniciou-se “um controle, uma vigilância, uma objetivação da sexualidade com uma perseguição dos corpos”. Tem-se, dessa forma, uma “polícia do corpo”, representada na obra de López por Cupido. “Mas a sexualidade, tornando-se assim um objeto de preocupação e de análise, como alvo de vigilância e de controle, produzia ao mesmo tempo a intensificação dos desejos de cada um por seu próprio corpo...” (Foucault, 2008a, p.146-147). Inicia-se um trabalho sobre o corpo, e o poder responde por meio de uma exploração econômica da erotização, isto é, desde os produtos de bronzear até os filmes pornográficos. O corpo se revolta, tem início uma luta do corpo sexual para existir. “Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: ‘Fique nu, mas seja magro, bonito, bronzado!’” (Foucault, 2008a, p.147). Embora atuando no nível da superfície como estímulo, o poder investido no corpo atua em alguma medida também como repressão, pois se o sujeito não é “magro, bonito, bronzado” não deve ficar nu.

Eis o que gostaríamos de demonstrar acerca do corpo investido de poder, protagonista de uma revolta desde o século XVIII sob forma de um trabalho insistente sobre si, que abrange desde a ginástica (para a manutenção do corpo sadio) à exaltação da nudez (comprovação e consequência da saúde corporal). A dúvida que permanece é: quem é então responsável pela política do corpo, que na obra de López emerge sob a forma repressora na figura de Cupido, que oferece a Vênus um iogurte para que ela se enquadre em determinada norma corporal? Os agentes da política do corpo, para Foucault (2008a, p.151), são “um conjunto extremamente complexo [...] tão sutil em sua distribuição, em seus mecanismos, seus controles recíprocos, seus ajustamentos [...] É um mosaico muito complexo.” Podemos nos reportar à mídia, que atua também como produtora e reprodutora de estereótipos de um imaginado “corpo ideal” que, entre outras coisas, incentiva a movimentação de milhões de dólares em cirurgias estéticas.

Naturalmente, a medicina desempenhou o papel de denominador comum... [...] Era em nome da medicina que se vinha ver como eram instaladas as casas, mas era também em seu nome que se catalogava um louco, um criminoso, um doente... Mas existe, de fato, um mosaico bastante variado de todos estes “trabalhos sociais” a partir de uma matriz confusa como a filantropia [isto é, pessoas que vêm se ocupar da vida dos outros, de sua saúde, da alimentação, da moradia... Mais tarde, desta função confusa saíram personagens, instituições, saberes... uma higiene pública, inspetores, assistentes sociais, psicólogos]. (Foucault, 2008a, p.151-152)

O discurso médico, para Foucault, atravessa toda a prática da política do corpo, pois foi ele que determinou, em certo momento histórico, o que era um corpo saudável e magro e o que era um corpo obeso e sem saúde. Vênus, ao ser representada seminua, torna-se alvo dessa memória discursiva ancorada na medicina (do século XVIII até os dias de hoje). É nesse sentido que a aparência de Vênus parece remeter a uma incompatibilidade e, por isso, entendemos por que se deu a inscrição do frasco de iogurte *light* e não de outro elemento em seu lugar.

O espelho. Na pintura de Rubens, ele se relaciona intimamente com a produção de uma subjetividade feminina. O espelho sempre funcionou como um termômetro da beleza para o sujeito que se olha; ele age, na pintura original, como um elemento não verbal que se inscreve no núcleo dos discursos sobre a beleza e a feminilidade – ele é seu símbolo maior.

Para Foucault (2006b), um espelho funciona como uma experiência mista que separa as utopias e as heterotopias.¹⁹ Antes, no

19 O conceito de “heterotopia” é multifacetado. Em “Outros espaços”, encontramos uma das faces dessa noção. No prefácio de *As palavras e as coisas*, por outro lado, Foucault utiliza esse termo para se referir à linguagem como um “não lugar” em que podem se justapor elementos muito distintos, inconcebíveis de se avizinham em um outro espaço qualquer a não ser “na voz imaterial que pronuncia sua enumeração” Para Foucault (1995, p.7-8), “As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo,

entanto, de compreendermos como o espelho atua na produção de sentidos dessa pintura, é preciso explicitar o que se entende por utopia, de um lado; e heterotopia, de outro. Para Foucault (2006b), as utopias são espaços fundamentalmente irrealis (por exemplo, outras formas de sociedade, ou espécies melhoradas dela, como o Comunismo), enquanto as heterotopias, mesmo que sejam irrealis, possuem uma localização geográfica na realidade. As heterotopias são

espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis [...] *e acredito que entre as utopias e esses posicionamentos absolutamente outros, as heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho* (Foucault, 2006b, p.415, grifo nosso).

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 porque as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dissecam 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.” Em “Sobre a geografia”, reitera-se a importância da utilização dos termos espaciais no estudo dos saberes. Segundo Foucault (2008b, p.165): “a geografia deve estar bem no centro das coisas de que me ocupo.” O autor revisita as noções de “território”, “campo”, “deslocamento”, “domínio”, “solo”, “região”, “horizonte”, “arquipélago”, “paisagem” para refletir de que forma as questões da geografia atravessam sua obra. “Desde o momento em que se pode analisar o saber em termos de região, de domínio, de implantação, de deslocamento, de transferência, pode-se apreender o processo pelo qual o saber funciona como um poder e reproduz os seus efeitos” (Foucault, 2008b, p.158).

Toda sociedade possuiu suas heterotopias, isto é, lugares que se posicionarão de maneira a inverter e contrapor outros. Não vivemos em ambientes estáveis cujas funções não se alteram jamais. O estudo histórico do espaço, ou as diferentes maneiras de percepção do espaço em variadas épocas, ajuda-nos a enxergar a complexidade dos espaços em uma sociedade. Como exemplo, Foucault (2006b) cita o teatro, que altera no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; ou ainda o cinema, que se caracteriza por uma sala retangular no fundo da qual se projeta um espaço de três dimensões sobre uma tela de duas dimensões. Mais complexo ainda se mostra o espelho – também um espaço de duas dimensões – que tende a alternar a percepção de existência entre o sujeito que observa sua imagem e a imagem produzida no fundo de sua própria projeção:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. (Foucault, 2006b, p.415)

Na pintura de Rubens, o espelho dá a Vênus sua própria visibilidade, sua sensualidade, seu movimento, suas cores – mesmo que seja uma reprodução no melhor estilo barroco da obra de Ticiano. *Vênus ao espelho* promove uma introdução ao trabalho mitológico de Rubens e também ao seu ideal de beleza feminina. Não bastasse Vênus emergir do quadro como um ser mítico que representa a própria beleza, o espelho provoca um emparelhamento de reforço dessa leitura, uma vez que ele duplica a forma que tem diante de si. Vênus e o espelho destacam-se no fundo escuro do quadro junta-

mente com o querubim, que segura o reflexo metonímico do rosto de Vênus, “lá onde ela não está”.

O espelho é o elemento que López decide substituir pelo frasco de iogurte, fazendo assim sua criação circular nos meios digitais. Não cabe, como sabemos, no campo da análise do discurso, perguntarmos: “O que o autor quis dizer com essa substituição?”; trata-se, sim, de buscarmos compreender as condições de funcionamento de práticas discursivas específicas de nosso momento histórico. Como apontamos a certa altura do texto, a substituição do espelho pelo iogurte só foi possível por conta das leis que regem uma dada norma corporal em nossa sociedade, que tem como padrão de beleza o corpo magro, esguio, sadio, que se exercita. Essas leis atravessam o sujeito que produz arte (seja Rubens, no século XVII; seja López, no século XXI) de três maneiras: i) historicamente; ii) inconscientemente; iii) sob a forma de uma linguagem (não verbal, no caso da pintura).

É esse descentramento do sujeito que nos permite compreender nossa atualidade, representada em obras de arte como as de Rubens e em contrapublicidades como as de López. Como a análise do discurso lida com esse descentramento em seu aparelho teórico e metodológico? Na constituição dessa disciplina, operada por Pêcheux e Dubois em 1969, havia já um diálogo entre Pêcheux e três autores cujas obras pertenciam a diferentes campos do saber: a) Marx (relido por Althusser); b) Saussure (relido por Pêcheux); e c) Freud (relido por Lacan). A obra desses três autores e suas releituras operam já esse descentramento do sujeito.

1) **a re-leitura de Marx:** reinterpretando os escritos de Marx, autores como Althusser propõem que os indivíduos não podem ser os “autores” ou os agentes da história. O anti-humanismo teórico de Althusser deslocou o centro do homem para as estruturas;

2) **a re-leitura de Freud:** a descoberta do inconsciente, a revelação de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos, com base muito diferente daquela da Razão, destronou

a ideia de um sujeito racional, provido de uma identidade fixa e unificada;

3) a **re-leitura de Saussure**: ao propor que a “língua é um sistema social”, “há arbitrariedade entre os signos e seus referentes”, “há polissemia nos sentidos”, etc. – a Linguística saussureana despossuiu o sujeito de sua língua, ele deixou de ser “dono” de suas palavras (Gregolin, 2008c, p.90-91, grifo do autor).

Assim, pensar a identidade hoje é retornar às questões que propiciaram Pêcheux, no interior de seu laboratório de Psicologia Social, a apropriar-se de outros saberes a fim de fazer emergir a análise do discurso. A mídia impressa, televisiva, digital etc. constituem, entre outras coisas, dispositivos nos quais se (re)criam e onde circulam discursos identitários. Foucault revela-se um grande expoente no tocante à identidade, pois o objetivo central de seus estudos foi, segundo Gregolin (2008c, p.9), “produzir uma história dos diferentes modos de objetivação/subjetivação do ser humano em nossa cultura”. A definição de identidade requer considerar que tal noção é um processo de produção e um efeito de discurso. Segundo Navarro-Barbosa (2007, p.101), “sendo as identidades construídas no e pelo discurso, é preciso compreendê-las como produtos de lugares históricos e de instituições. É no interior de práticas discursivas e pelo emprego de estratégias específicas que as identidades emergem.”

Por meio dos elementos de subjetivação, operações de descenramento do sujeito e reprodução de estereótipos pela mídia digital, compreendemos por que não cabe perguntar o que o autor (da pintura, de um lado; da contrapublicidade, de outro) quis dizer, pois ele se constitui como um sujeito atravessado e assujeitado sob vários graus pela história (teoria marxista), pelo inconsciente (teoria freudiana) e pela linguagem (teoria saussuriana). O que López fez foi ocupar uma dada posição enunciativa – em um gênero pictórico – a partir da qual se enuncia com base em práticas discursivas sobre o corpo. É assim que *Cuerpo Danone* faz sentido para aqueles que o olham, pois as relações entre um corpo feminino, um espelho, e um iogurte *light* estão inscritas e articuladas historicamente.