



# Um ensaio de análise iconográfica: laços entre a teoria da arte e o método arqueológico

Renan Belmonte Mazzola

Departamento de Linguística, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Rod. Araraquara Jaú, km 1, 14800-901, Araraquara, São Paulo, Brasil. E-mail: mazzola.renan@gmail.com

**RESUMO.** Neste artigo, investigamos a teoria da arte que subsidia o pensamento de Michel Foucault e analisamos aspectos estéticos e históricos de desproporções anatômicas na pintura europeia. A partir do ensaio *As palavras e as imagens*, de Foucault, é possível visualizar o método analítico de Erwin Panofsky. A influência do historiador da arte sobre o filósofo francês evidencia-se na fase de 'interpretação iconológica' proposta por Panofsky, em que a sintomatologia cultural encontra lugar de destaque. Essa sintomatologia é buscada nas análises que realizamos de três artistas da Europa: Peter Paul Rubens, Sandro Botticelli e Jean-Auguste Dominique Ingres.

**Palavras-chave:** Michel Foucault, Erwin Panofsky, discurso, pintura, corpo.

## An essay on iconographic analysis: relations between the theory of art and the archaeological method

**ABSTRACT.** In this paper, we investigate the theory of art that subsidizes Michel Foucault's work and we analyze some aesthetic and historical aspects of anatomical disproportions in European painting. From the essay *The words and images* of Michel Foucault, it is possible to visualize the analytical method of Erwin Panofsky. The influence of the art historian on the French philosopher is evident in the phase of 'iconological interpretation' proposed by Panofsky, in which the cultural symptomatology finds its notorious place. This symptomatology is searched in the analysis we conducted on three European artists: Peter Paul Rubens, Sandro Botticelli and Jean-Auguste Dominique Ingres.

**Keywords:** Michel Foucault, Erwin Panofsky, discourse, painting, body.

### Introdução

Michel Foucault abordou com frequência, em seus trabalhos, as artes plásticas. Elas serviam ora como exemplificação de seus conceitos, ora como lugares de visibilidade a partir dos quais era possível a formulação de paradigmas teóricos. No caso da retomada de *A nau dos insensatos*, de Jérôme Bosch, Foucault (1978) discorre sobre a constituição dos discursos sobre a loucura na Idade Média. No caso dos estudos sobre Édouard Manet, Foucault (2004) analisa a pintura *Um bar em Folies-Bergère* como acontecimento discursivo ancorado nas práticas de representação que circulavam naquele momento – final do século XIX na França – segundo os movimentos artísticos que dariam origem à escola Impressionista. Ao abordar as artes plásticas, Foucault procedia segundo seu método arqueológico<sup>1</sup> e segundo métodos já estabelecidos no campo da história e teoria das artes: aqueles de Erwin Panofsky.

Entre Foucault (2000) e Panofsky (2009), alguns diálogos foram traçados com relação à materialidade plástica dos enunciados. A partir deles, intencionamos analisar alguns aspectos estéticos das deformidades corporais na arte. Trata-se de visualizar, a partir das categorias e da metodologia propostas por Panofsky, a dimensão discursiva de uma imagem clássica. Para isso, esta investigação divide-se em duas partes: primeiramente, investigaremos a leitura de Panofsky empreendida por Foucault, buscando, no texto *As palavras e as imagens*, de Foucault (2000), as referências aos ensaios presentes em *Significado nas artes visuais*, de Panofsky (2009), explicitando o método proposto por este último; em seguida, discutiremos a relação entre a beleza artística construída a partir de desproporções anatômicas observadas em pinturas europeias.

### A teoria da arte que subsidia o pensamento foucaultiano

Foucault tem como grande referência para o estudo das artes plásticas a obra de Erwin Panofsky,

<sup>1</sup> Essa hipótese foi investigada durante nossa tese de doutorado, intitulada *Discurso e imagem: transformação dos cânones visuais nas mídias digitais* (MAZZOLA, 2014).

cujos trabalhos possibilitam pensar a dimensão discursiva da pintura, isto é, um nível de análise que pode remeter a conceitos teorizados em *A arqueologia do saber* ou representá-los, como 'formação discursiva', 'prática discursiva', 'acontecimento', 'arquivo', entre outros.

*As palavras e as imagens*<sup>2</sup>, de Foucault (2000), faz referência direta a alguns ensaios<sup>3</sup> 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 e imagem, materialidades distintas com complexos laços de sentido. Por outro lado, a relação discurso e 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 remete ao 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 dizer': restaurar o discurso lá onde, para falar mais diretamente, ele estava despojado de suas palavras (FOUCAULT, 2000, p. 78-79, grifos 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 imagem<sup>4</sup> 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, assim, 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).

Em um segundo momento de *As palavras e as imagens*, Foucault remete ao paradigma da representação<sup>5</sup> que dominou a pintura ocidental até o final do século XIX. A partir de Gombrich (2001, p. 570, tradução nossa, grifos do autor), podemos compreender esse paradigma segundo grau de figuratividade: "Nós fizemos notar frequentemente que o termo 'abstrato' não é muito feliz, e propusemos substituí-lo por 'não-figurativo'"<sup>6</sup>. As pinturas abstratas, por exemplo, são não figurativas, isto é, não mantêm necessariamente uma relação com objetos, homens, animais, coisas ou deuses, tais 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 e imagem, sobretudo quando se trata de abordar a materialidade visual segundo as próprias combinações, envolvem muitos

<sup>2</sup> Referência original em língua francesa: Foucault (1967).

<sup>3</sup> 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* (GREENE, 1940). 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 (PANOFSKY, 2009).

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Não ignoramos as reflexões do próprio Foucault sobre a *epistémé* da representação presentes em *As palavras e as coisas*.

<sup>6</sup> «On a souvent fait remarquer que le terme 'abstrait' n'est pas très heureux et on a proposé d'y substituer 'non-figuratif'» (GOMBRICH, 2001, p. 570).

risco 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 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 à ‘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 ciência<sup>7</sup> 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 cosmo 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 experimentar esteticamente todo objeto (seja ele natural ou feito 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 forma<sup>8</sup> 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 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, grifos do autor).

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,

<sup>7</sup> 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’.

<sup>8</sup> “[...] 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).

essas reflexões demonstram como o historiador de arte posiciona-se perante os objetos artísticos e de que forma ele os caracteriza, descreve, diagnostica, interpreta. 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, é preciso 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 expressivas, como o caráter pesado 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 *invenzioni*; 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'<sup>9</sup>.

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 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, grifos do autor).

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, grifos do autor).

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 através do componente histórico que rege a sintomatologia (FOUCAULT, 2000) representada no conjunto de obras de arte e das práticas discursivas de um mesmo período. É na fase da interpretação 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.

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 óbvio que uma análise iconográfica correta pressupõe uma identificação exata dos motivos" (PANOFSKY, 2009, p. 51, grifos do autor).

<sup>9</sup> "De fato, ao falarmos do 'tema em oposição à forma', referimo-nos, principalmente, à esfera dos temas secundários ou convencionais, ou seja, ao

Portanto, a fase em que podemos estabelecer um diálogo entre a teoria da arte e a teoria discursiva é a da interpretação iconológica, sem claro 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, grifos do autor).

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 seja suficiente o conhecimento dos temas e conceitos específicos através 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 incorrer 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 das mensagens descrito por nós anteriormente: o significado intrínseco ou conteúdo. O diálogo que esboçamos entre a história da arte e o pensamento de Foucault, por meio do componente histórico, não se deu aleatoriamente: para Panofsky (2009, p. 63),

[...] é na pesquisa de significados intrínsecos ou conteúdo que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas umas das outras.

A seguir, um breve exercício de análise, a partir da pintura barroca<sup>10</sup> de Rubens (Figura 1).



**Figura 1.** P. P. Rubens. *As três graças*. Cerca de 1635. Óleo sobre tela, 220,5 x 182cm. Madri, Museu do Prado.

Fonte: Museo Nacional del Prado (2015).

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 para uma direção e a terceira, para a 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. Disso se constitui a descrição pré-iconográfica: a)

<sup>10</sup> 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.

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 (Agláia, 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<sup>11</sup>. 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, tais como são transmitidos através 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 XVII, sem desconsiderar a questão do estilo (WÖLFFLIN, 1989), encarnado pelas Três Graças; as formas rechonchudas representavam um padrão de elegância daquele momento histórico.

### O belo construído a partir da desproporção

Aristóteles, como sabemos, distancia-se do idealismo platônico. Segundo seu pensamento, a beleza de um objeto artístico decorre em grande medida da harmonia ou da ordenação existentes

entre as partes e o todo desse mesmo objeto. Resumidamente, a beleza consistiria em unidade na variedade. Daí deriva a ideia de que o mundo, vindo do caos, passou a ser regido por uma harmonia. No entanto, como se ainda restassem vestígios da desordem anterior, os homens encontrar-se-iam em uma luta incessante para implantar o cosmo sobre o caos, isto é, implantar a ordem (harmonia) na desordem (variedade). De acordo com Aristóteles (1966), o belo exige grandeza ou imponência e, ao mesmo tempo, proporção e medida. No entanto, esse movimento da arte em direção ao belo não se completa em um ideal inalcançável, mas incorpora os traços terrenos que podem contribuir para a constituição da beleza. A beleza, em sua *Poética*, admite a desordem e a feiura como elementos aptos a estimular a criação do belo por meio da arte: a comédia, por exemplo, era considerada a arte do feio.

É nesse sentido que intencionamos analisar algumas pinturas europeias a seguir. Nelas, encontraremos elementos que, isoladamente, seriam considerados desproporcionais, deformados, desarmônicos. No entanto, no conjunto da pintura, e em consonância com outros elementos que contribuem para o cosmo do sentido produzido, percebido em sua unidade, observamos a emergência da harmonia estética.

Convidamos o leitor a consultar novamente a pintura de P. P. Rubens (Figura 1): algo parece chamar atenção quando 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.

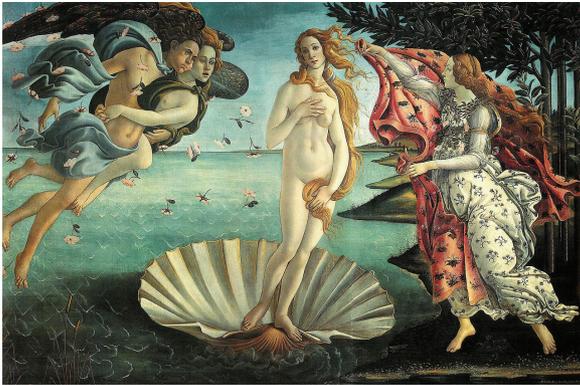
No caso da pintura de Rubens, um certo exagero na curvatura da coluna de uma das Graças resulta em um efeito estético de movimento harmônico. Bulfinch (2006) enumera que as Graças eram deusas da dança, do banquete, de todas as diversões sociais e das belas-artes. Entre essas práticas, Rubens evidencia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

Gombrich (2001) assim descreve a harmonia conseguida em *O nascimento de Vênus* (Figura 2), a

<sup>11</sup> O heleno Hesíodo catalogou as três filhas de Zeus com Eurínome em sua *Teogonia* (MATYSZAK, 2010).

despeito de algumas estranhezas anatômicas da deusa grega:

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 (GOMBRICH, 2001, p. 264, tradução nossa)<sup>12</sup>.



**Figura 2.** S. Botticelli. *O nascimento de Vênus*. Cerca de 1485. Têmpera sobre tela. 172,5 x 278,5cm. Florença, Galleria degli Uffizi

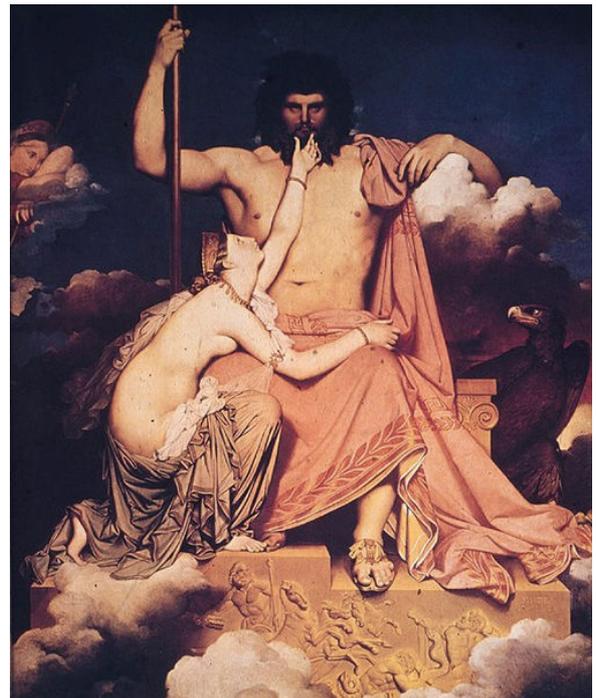
Fonte: Gombrich (2001, p. 265).

Essas liberdades de Botticelli (1446-1510) com relação à anatomia feminina acrescentam, segundo Gombrich (2001, p. 264, tradução nossa), 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”<sup>13</sup>. 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 manteve-se conservador em um contexto em que se forjava pouco a pouco uma nova concepção para as artes. A França viu nascer, no século XIX,

uma grande revolução pictural, que os historiadores da arte costumam dividir em três fases (GOMBRICH, 2001): a) Romantismo, representado por E. Delacroix (1798-1863); b) Realismo, representado por G. Courbet (1819-1877); c) Impressionismo, determinado por E. Manet (1832-1883). 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*.

Destacamos, então, um detalhe da obra *Tétis implorando a Júpiter*, de Ingres (Figura 3): a estranheza do pescoço de Tétis.



**Figura 3.** J. A. D. Ingres. *Tétis implorando a Júpiter*. 1811. Óleo sobre tela. 327 x 260cm. Aix-en-Provence, Musée Granet.

Fonte: Bulfinch (2006, p. 211).

A pintura ilustra uma cena da *Iliada*, 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 arreperderem 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,

<sup>12</sup> «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».

<sup>13</sup> «[...] 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».

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<sup>14</sup> (ZERNER, 2005, p. 98, tradução nossa).

Essa pintura não foi bem recebida no Salão. A forma como Ingres representou o pescoço da divindade grega constitui uma estranheza anatômica. No entanto, assim como os braços de Vênus contribuem para o efeito de ternura e delicadeza, o pescoço de Tétis, para Zerner (2005, p. 98, tradução nossa), contribui para o efeito de desejo: “[...] é, em uma palavra, a própria inscrição do desejo”<sup>15</sup>. Uma posição exagerada do pescoço, é certo, mas é a forma que Ingres encontrou para representar um pedido. As consequências da decisão de Júpiter recaíram diretamente sobre Aquiles. O que chamamos aqui de ‘estranheza’ ou ‘desproporção’ 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.

A abordagem das artes plásticas pode ser empreendida a partir do mirante arqueológico. No final de *A arqueologia do saber*, parte IV, seção 6 (Ciência e saber), subseção ‘f’, nomeada Outras arqueologias, Foucault (2007) questiona a possibilidade de se conceber uma análise arqueológica que fizesse aparecer a regularidade de um saber em outros domínios diferentes daqueles das figuras epistemológicas e das ciências. Ele menciona uma série de orientações possíveis, como a análise das pinturas; além disso, elenca procedimentos:

Para analisar um quadro, pode-se reconstituir o universo latente do pintor; pode-se querer reencontrar o murmúrio de suas intenções que não são, em última análise, escritas em palavras, mas em linhas, superfícies e cores; pode-se tentar destacar a filosofia implícita que, supostamente, forma sua visão do mundo. É possível, igualmente, interrogar a ciência, ou pelo menos as opiniões da época, e procurar reconhecer o que o pintor lhes tomou emprestado. A análise arqueológica teria um

outro fim: pesquisaria se o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos, não foram, na época considerada, nomeados, enunciados, conceitualizados em uma prática discursiva; e se o saber resultante dessa prática discursiva não foi, talvez, inserido em teorias e especulações, em formas de ensino e em receitas, mas também em processos, em técnicas e quase no próprio gesto do pintor. Não se trataria de mostrar que a pintura é uma certa maneira de significar ou de ‘dizer’, que teria a particularidade de dispensar palavras. ‘Seria preciso mostrar que, em pelo menos uma de suas dimensões, ela é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos’. [...] É inteiramente atravessada – independentemente dos conhecimentos científicos e dos temas filosóficos – pela positividade de um saber (FOUCAULT, 2007, p. 217, grifo nosso).

A regularidade de um saber, segundo as reflexões de Foucault, pode ser observada também em manifestações diversas do sentido, nas variadas materialidades discursivas. Os elementos formais de uma pintura (o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos) encarados enquanto elementos de uma prática discursiva, podem ser objetos de uma análise arqueológica, isto é, podem ser objeto – enquanto signos visuais de uma época – do que nós chamamos aqui de ‘análise do discurso estético’.

Seria possível conceber uma análise arqueológica que fizesse aparecer a regularidade de um saber, mas que não se propusesse a analisá-lo na direção das figuras epistemológicas e das ciências? (FOUCAULT, 2007, p. 215).

### Considerações finais

As análises realizadas neste trabalho procuraram demonstrar que, a partir do mirante de Panofsky, a desproporção anatômica encontrada de forma regular em Rubens, Botticelli e Ingres contribuiu para a construção de uma harmonia visual da pintura. Essa regularidade contrapõe o conhecimento sobre a anatomia humana, de um lado; e o desrespeito à proporção que estranhamente contribui para a harmonia visual, de outro. Esses saberes aparentemente discordantes (da medicina e da arte, caso seja necessário classificá-los), no caso dos exemplos analisados, não pertencem exclusivamente à esfera da epistemologia, mas se inserem em uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e efeitos da esfera artística, e se revelam no próprio gesto do pintor.

A partir do diálogo entre Foucault e Panofsky, vislumbramos uma via de análise para enunciados visuais no campo das artes plásticas. Particularmente,

<sup>14</sup> «[...] 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».

<sup>15</sup> «C'est, en un mot, l'inscription même du désir».

destacamos um ponto de contato entre a análise iconográfica de Panofsky e o método arqueológico de Foucault, que emerge da dimensão histórica das artes. As estranhezas anatômicas encontradas nas pinturas europeias analisadas demonstram que não é preciso haver uma correspondência fiel entre o corpo real e o corpo representado, desde que eles funcionem segundo os efeitos estéticos almejados pelos artistas. 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.

Nesse sentido, pode-se realizar uma análise arqueológica de materialidades artísticas, desde que se destaque o elemento histórico desses objetos semiológicos: a partir da história e dos discursos, visualizamos a construção dos efeitos de sentido de uma pintura, do conjunto de pinturas de um artista, da escola em que se insere, e, por fim, das condições que regem tanto o aparecimento como o esquecimento desses enunciados visuais vinculados ao cânone pictórico de uma época.

### Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BAZIN, G. **História da história da arte**: de Vasari a nossos dias. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BULFINCH, T. **O livro de ouro da Mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- FOUCAULT, M. Les mots et les images. **Le Nouvel Observateur**, n. 154, 25 out. 1967. p. 49-50.
- FOUCAULT, M. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FOUCAULT, M. As palavras e as imagens. In: MOTTA, M. B. (Org.). **Michel Foucault**. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 78-81. (Ditos & Escritos, v II).
- FOUCAULT, M. **La peinture de Manet**. Paris: Éditions de Seuil, 2004.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- GOMBRICH, E. H. **Histoire de l'art**. Paris: Phaidon, 2001.
- GREENE, T. M. (Ed.). **The meaning of the Humanities**. Princeton: Princeton University Press, 1940.
- MATYSZAK, P. **The Greek and Roman myths**: a guide to the classical stories. London: Thames and Hudson, 2010.
- MAZZOLA, R. **Discurso e imagem**: transformações do cânone visual nas mídias digitais. 2014. 155f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa)-Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014.
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO. (Imagem) Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/>>. Acesso em: 5 jun. 2015.
- PANOFKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ZERNER, H. Le regard des artistes. In: CORBIN, A. (Dir.). **Histoire du corps**: 2. de la Révolution à la Grande Guerre. Paris: Éditions du Seuil, 2005. p. 87-120.

*Received on March 24, 2015.*

*Accepted on June 16, 2015.*

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.