

As caçadoras-de-cabeças e os desafios da interpretação de imagens artísticas

Artur Simões Rozestraten

Doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Professor do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Moura Lacerda e das Faculdades COC, ambas em Ribeirão Preto.

RESUMO

Este texto pretende comparar os procedimentos interpretativos de Erwin Panofsky (1892-1968) e Aby Warburg (1866-1929), tomando como base o motivo artístico das caçadoras-de-cabeças, que tanto interessou a ambos. A primeira parte desse estudo é uma reaproximação à análise iconográfica de Panofsky sobre uma imagem dúbia de Salomé ou Judite. A segunda parte trata do fascínio de Warburg pela forma plástica da postura de corpo e do gesto dramático das mulheres "headhunter". E a terceira, e última parte, explora raízes e desdobramentos do motivo artístico da caçadora-de-cabeças na história da arte, com o intuito de revisar criticamente os procedimentos de interpretação de imagens desses dois pesquisadores ligados ao Instituto Warburg.

PALAVRAS-CHAVE: interpretação de imagens artísticas; iconografia das *caçadoras-de-cabeças*; Panofsky e Warburg.

ABSTRACT

This article intends to compare the interpretative procedures of Erwin Panofsky (1892-1968) and Aby Warburg (1866-1929), based on the artistic motif of women *headhunter*, that has caught both interest. The first part of this study is a revision of Panofsky's iconographic analysis of a dubious image of Salome or Judith. The second part deals with Warburg's fascination for the plastic form of body's posture and the dramatic gesture of women *headhunter*. The third and last part, explores roots and developments of the artistic motif of women *headhunter* in the history of art, aiming a critical review of interpretation procedures related to the Warburg Institut.

KEY WORDS: artistic images interpretation; iconography of women *headhunter*; Panofsky and Warburg.

As caçadoras-de-cabeças **E os desafios da interpretação de imagens artísticas**

*"There are no hard distinctions between
what is real and what is unreal,
nor between what is true and what is false.
A thing is not necessarily either true or false;
it can be both true and false."*
Harold Pinter, 1958

*"In place of a hermeneutics
we need an erotics of art."*
Susan Sontag, 1966

Primeira Parte

A certa altura de seu texto *"Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença"*, de 1955, Panofsky (2002) investiga a identificação de um retrato pintado por Francesco Maffei (1605-1660) (Figura 1)¹. Essa imagem parece interessar ao autor como oportunidade de exemplificar seus procedimentos de análise iconográfica ao definir se a mulher retratada é Salomé ou Judite. A figura, identificada como Salomé na publicação de 1929 de G. Fiocco *"Venetian Painting of the Seiscento and the Settecento"* é uma mulher que porta, com a mão direita, uma bandeja ou prato circular com a cabeça cortada de um homem barbado, e tem na mão esquerda uma espada.

O primeiro ponto de apoio de Panofsky é a relação texto e imagem. E nesse sentido o texto bíblico² seria a fonte literária original de

todas as representações de Salomé e/ou Judite. Segundo essa fonte, a jovem Salomé, depois de encantar Herodes – seu tio e amante de sua mãe – com sua dança, pede e consegue que lhe entreguem, numa bandeja, a cabeça do profeta João Batista que depois entregou à sua mãe, Herodias. O livro deuterocanônico ou apócrifo de Judite, narra que essa bela viúva judia se apresentou no acampamento do exército assírio que ameaçava seu povo, oferecendo um segredo que garantiria a vitória ao marechal Holofernes. Seduzido pela beleza dessa mulher, o chefe militar a convida a se entregar a ele e, entusiasmado, durante o banquete bebe em demasia. Judite então, aproveitando-se da embriaguez e do sono de Holofernes, toma-lhe a espada, corta-lhe a cabeça fora, e volta a sua cidade levando-a em um saco como troféu.

¹ Atualmente há uma revisão da atribuição de autoria dessa tela a Maffei (Melville, 1999), e envolve outros dois possíveis autores: Romanino e Strozzi que serão citados adiante.

² Embora o nome de Salomé não seja citado diretamente na Bíblia, os evangelhos de Marcos 6: 15-29 e Mateus 14: 1-12, mencionam o episódio e se referem à "filha de Herodias". Quanto a Judite, seu livro não é considerado canônico, ou revelado, mas sim uma narrativa histórica. Embora faça referência direta ao povo judeu, este livro não está incluso no Antigo Testamento e também não comparece na Bíblia protestante.



Figura 1. Judite ou Salomé? Tela de Francesco Maffei, séc. XVII.

Múltipla, polivalente esfinge caçadora-de-cabeças, ardilosa e enigmática. Corta e serve, com sua travessa-escudo, disco de metal cortante, arma camuflada, complementar e tão letal quanto a espada de larga lâmina, firme e afiadíssima. Seus dedos afilados são garras, patas de aranha ou serpentes? Referência iconográfica: disponível em < www.wga.hu > acesso em 02/2008.

Para Panofsky a espada no retrato de Maffei é "correta" para Judite, porque é referenciada no texto. Já a bandeja ou travessa "*não concorda com sua estória, pois o texto diz, explicitamente, que a cabeça de Holofernes foi posta num saco*". Nesse trecho, os conceitos de correção e concordância são centrais na argumentação do autor. Seu método parece ecoar o ideal lógico renascentista e, portanto, se oporia, a princípio, à concepção artística da obra barroca em foco. Na definição da imagem, parece haver apenas duas opções: Salomé ou Judite, logo é preciso excluir uma delas e validar a outra.

Se a interpretarmos como o retrato de Salomé, o texto explicaria a travessa, mas

não a espada; se a interpretarmos como figuração de Judite, o texto explicaria a espada, mas não a travessa. Estaríamos inteiramente perdidos se dependêssemos apenas das fontes literárias. (PANOFSKY, 2002, p.59)

O segundo ponto de apoio do autor são as fontes visuais. E para avançar é preciso recorrer às relações entre imagens ao longo do tempo, ou ao "*... modo pelo qual, sob diferentes condições históricas, temas específicos ou conceitos eram expressos por objetos e fatos, ou seja, a história dos tipos.*"

A noção de tipo³ é central na análise panofskiana, e se posiciona na intersecção entre motivo artístico, padrão de representação e modelo figurativo. Uma

³ *Týpos*: termo grego que significa impressão em relevo; marca; figura; forma; contorno; esboço; protótipo; molde (BAILLY, 1950).

noção que pressupõe a predominância histórica de uma certa forma plástica (nítida, distinta e inequívoca, para o autor) que seria apreendida no tempo histórico como uma tradição figurativa, exatamente por sua persistência.

Se a perpetuação do tipo⁴ constrói a tradição, as variações sobre o tema – ou os contra-tipos ou anti-tipos – fissuram e podem romper essa tradição. E ao romperem, abrem, ao menos, duas novas possibilidades: a relação com imagens anteriores que podem renovar enfoques e, eventualmente, revisar o entendimento da história da imagem; e a relação com imagens posteriores que podem permitir rastrear a genealogia de novos tipos e seus desdobramentos futuros.

Panofsky se pergunta se antes do retrato pintado por Maffei haveria retratos “indiscutíveis”⁵ de Judite com a travessa ou Salomé com a espada. E conclui que sim, havia um “tipo” de Judite com a travessa⁶, mas não um “tipo” de Salomé com a espada. Conforme nota de rodapé, o tipo de Judite com a espada estaria referenciado em três exemplos: uma pintura de Romanino do Museu de Berlim; outra de Caravaggio

(Figura 2); e, por fim, uma imagem de Bernardo Strozzi, contemporâneo de Maffei.

Daí podemos, seguramente, concluir que também a obra de Maffei representa Judite e não, como se chegou a pensar, Salomé. (PANOFSKY, 2002, p.61)

Em defesa da máxima objetividade e racionalidade da análise iconográfica proposta pelo autor, termos como “indiscutível” e “seguramente” expressam a urgência de encerrar a discussão definindo o retrato como isto ou aquilo, evitando explorar justamente a ambigüidade da imagem.

Para finalizar, Panofsky faz considerações sobre a independência dos “motivos” ou “atributos”⁷.

A espada, em separado, seria um atributo muito mais amplo, em termos simbólicos, do que o motivo de Judite, mais restrito e específico. Já a bandeja, ou travessa, com a cabeça de João Batista⁸, isolada, teria ultrapassado a função de atributo e se constituído em motivo artístico independente como imagem de devoção religiosa popular, entre os séculos XIV e XV, no norte da Itália e nos países nórdicos.

⁴ A historiografia da arte desenvolvida a partir da segunda metade do séc. XIX costuma associar a noção de tipo com mais frequência à tradição clássica: à Arte Clássica Grega, ao Helenismo, à Renascença e ao Neoclassicismo.

⁵ O retrato pintado por Maffei interessa ao autor justamente por ser “discutível”, no entanto, paradoxalmente, Panofsky se atém de forma tão estrita a noção de um tipo ideal indiscutível que nega a riqueza das variações em torno da representação de um motivo que permitem definir o tipo e, ao mesmo tempo, suas variações menores e extremas.

⁶ Esse tipo de Judite com a travessa, no entanto, não é exemplificado pelo autor.

⁷ O autor ora usa o termo atributo, ora motivo para essas imagens.

⁸ Interessa a esse estudo considerar como motivo a figura da cabeça decepada de um homem barbado, mais do que a cabeça de Holofernes ou de S.João Batista.



Figura 2. Judite⁹ degolando Holofernes, Caravaggio, c.1598.

Ainda (ou já) vestida, concentrada e casta a jovem viúva conduz a dança das cabeças como se fosse uma das ninfas da Primavera de Botticelli. Braços estendidos para o início da dança mórbida, segura os cabelos de seu parceiro e firme puxa a cabeça para um lado e a espada para o outro. Seu corpo é o prumo, seus braços, motores em rotação que fazem girar os tecidos, e deslizar a lâmina da degola. Referência iconográfica: disponível em < www.wga.hu > acesso em 02/2008.

Panofsky idealiza uma iconografia científica. As referências a um procedimento estatístico, e a comparação com a etnografia, evidenciam essa intenção de caracterizar a análise iconográfica como procedimento científico, o que conferiria maior objetividade, logo, maior validade e confiabilidade ao trabalho do historiador da arte. Essa análise constituiria portanto uma etapa anterior, preliminar à formulação de hipóteses interpretativas, e teria, por isso mesmo, um caráter documental preciso, pois se concentra em compilar, classificar e descrever imagens como “evidências”¹⁰.

Entretanto, o exemplo da tela de Maffei, paradoxalmente, não é uma imagem evidente, ao contrário. É uma imagem

enigmática, e sua escolha – aparentemente contraditória – parece justamente proporcionar ao autor a oportunidade de extrair do enigma a evidência desejada.

Francesco Maffei é um pintor veneziano imerso na cultura setecentista, barroca e maneirista. Sua arte explora composições alegóricas, e tem características plástico-formais distintas, contrastantes, quando não opostas àquelas do Renascimento. Sua tela, justamente por não ser uma pintura tipicamente renascentista, legitimaria como “universal” o método proposto por Panofsky.

Esta escolha e o excesso de precisão objetiva revelará, às avessas, a subjetividade do autor.

⁹ Ao lado de Judite sua criada, também citada no livro apócrifo, traz, conforme as fontes textuais, um saco nas mãos para levar a cabeça.

¹⁰ O termo evidência parece se colocar aqui como uma qualidade visual de caráter tautológico, isto é, uma obviedade que não dá margem à dúvida.

A iconologia seria a etapa subsequente, essa sim interpretativa. Seu objetivo maior seria – na proposta do autor – “*resolver o enigma da esfinge*” (p.54). E por mais que o autor reconheça que essa etapa envolve subjetividade, e não se aplique a todas as expressões artísticas¹¹, seu esforço interpretativo não se contenta em elucidar, deseja ir além, pois crê numa solução definitiva, e exata, para a questão do significado ou conteúdo da obra de arte.

O caso da tela de Maffei, ao ser escolhido como exemplo dos procedimentos da análise iconográfica, expõe uma questão epistemológica central nos procedimentos metodológicos de Panofsky: o cientificismo da etapa iconográfica se confunde com os fundamentos da interpretação iconológica. E a objetividade e precisão, almejadas como qualidades de uma classificação documental anterior à interpretação iconológica, definem a leitura interpretativa: trata-se de Judite e não de Salomé, o que mais se pode dizer? A etapa preliminar de análise iconográfica já não resolveu o enigma da esfinge?

O procedimento analítico desfaz a trama e fragmenta a obra a tal ponto que o fragmento pinçado do todo – espada ou bandeja – se sobrepõe à própria imagem original e a nega. Assunto encerrado.

A tela de Maffei é para Panofsky, desde o início, incômoda, como uma imagem inadequada, incorreta. Assim sendo, sua análise – pautada em idealizações da arte renascentista – é concebida como um ajuste, uma correção, uma adequação ao tipo. Como sua interpretação se fundamenta *a priori*, o autor desmonta a ambigüidade da imagem, apaga a bandeja, e a retira da tela, convenientemente. Para validar a interpretação foi preciso excluir certos elementos inconvenientes e, por isso, destruir a imagem.

A mulher retratada por Maffei não poderia ser uma síntese da ninfa caçadora-de-cabeças na tradição judaico-cristã, uma super “headhunter” barroca Judite-Salomé?

E o que diria Panofsky das duas Judites (Figuras 3 e 4) de Gustav Klimt (1862-1918), modernas caçadoras-de-cabeças, desprovidas de espada ou bandeja, e que fazem da cabeça decapitada seu mórbido atributo? Ele está pintando uma mênade, e portanto vinculando-se à tradição ou ao historicismo *beaux-arts*, ou está inventando uma Salomé moderna sem bandeja? Ou será que essas imagens não se enquadrariam no recorte de aplicação da iconologia pois nelas haveria uma “transição direta dos motivos para o conteúdo e uma “não-objetividade””?

¹¹ Segundo Panofsky a iconologia não se aplicaria às “obras de arte nas quais o campo do tema secundário ou convencional tenha sido eliminado e haja uma transição direta dos motivos para o conteúdo, como é o caso da pintura paisagística européia, da natureza morta e da pintura de gênero, sem falarmos da arte “não-objetiva”” (p.54) Parece claro que Panofsky exclui além de algumas vertentes da arte figurativa, toda a arte abstrata não-figurativa.

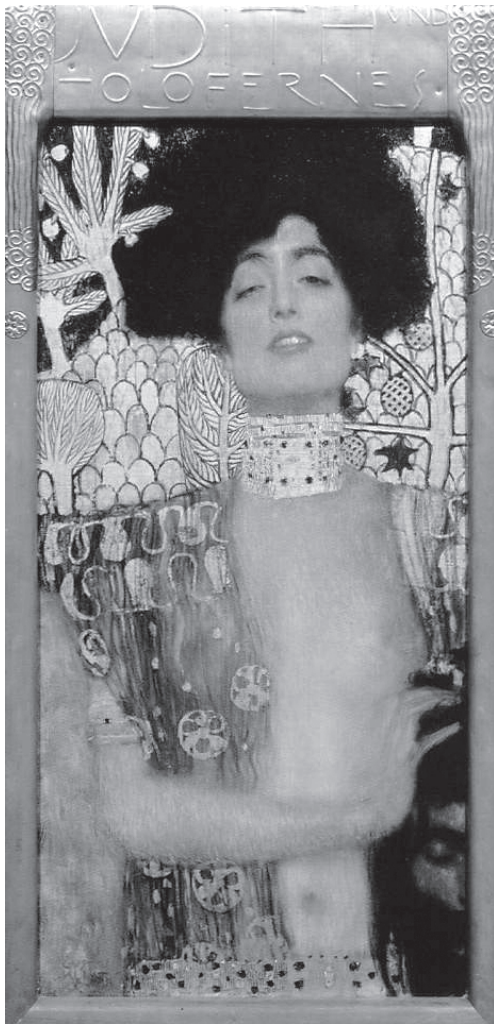


Figura 3. Judith, Gustav Klimt, 1901.

Levitando em êxtase entre superfícies douradas brilhantes e azuladas transparentes, essa Judite – mais propriamente uma bacante Salomé – respira profundamente viva. Sua pele branca viçosa contrasta com a negra cabeça morta na qual enraizam-se seus dedos. Caçadora, parece ainda em transe de luxúria, sem espada nem bandeja, ao ritmo da ondulação dos tecidos e dos dedos que acariciam lentamente os cabelos do troféu que porta. Tecidos, cabelos e corpos aproximam-se do repouso depois do golpe mortal. Não há armas à vista, o véu é o fio da lâmina mais perigosa: sua carne.

Referência iconográfica: disponível em <www.wga.hu> acesso em 02/2008.



Figura 4. Judith, Gustav Klimt, 1909.

Nua e paramentada (seu cabelo é um capacete), essa Judite maquiada e selvagem, imersa em transe dionisíaco, tem mãos e garras-lâminas feitas para o prazer, mas, se necessário, também para cortar cabeças. Aquilina, aérea, recolhe suas armas-unhas para dentro de seu próprio corpo depois do ataque letal: *femme fatale*. A cabeça sonhadora à deriva no caudaloso tecido fluvial seria a de Orfeu, Holofernes ou S. João Batista? Referência iconográfica: disponível em <www.wga.hu> acesso em 02/2008.

Segunda Parte

No painel numerado como 77 do inacabado *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg há uma fotografia da golfista Erica Sellshop. Entre cartões postais e relevos numismáticos a golfista aprumada, vestida na moda dos anos 20, sustenta o taco elevado no ar depois de uma tacada. Michaud (2007) denomina esse painel "*The headhunter as Woman Playing Golf*¹²": a golfista como caçadora-de-cabeças.

Que enigma é esse que aproxima uma golfista às caçadoras-de-cabeças?

Um enigma que se relaciona a duas noções: *Pathosformeln*¹² e *Nachleben*.

O gesto da golfista com o taco teria uma forma plástica semelhante – o mesmo *Pathosformeln* – do gesto imaginário de Judite ao manejar a espada de Holofernes para lhe decapitar. A bola de golfe seria como a cabeça do general assírio. A paixão que

move o corpo da golfista é distinta, e pode mesmo ser opostas àquela que move Judite, mas a ação transformadora, a força muscular do gesto e a concentração mental para executar o movimento as aproximam.

Essa mesma forma plástica estaria presente também na representação da morte de Orfeu em uma gravura de Dürer (1471-1528) e outra gravura de um provável discípulo de Mantegna (1431-1506). Conforme Michaud (2007), Warburg interpretava as gravuras como apropriações dos movimentos de atores que em cena, nos palcos italianos do último quartel do *Quattrocento*, reviviam o episódio da mitologia grega a partir do texto de Poliziano (1954-1994): *Orfeu*¹³. A representação teatral, e as festividades, teriam trazido então o tema da Antiguidade à Renascença. E as artes plásticas – como as gravuras em foco – teriam fixado no papel a dramaticidade e o vigor do gesto das atrizes.



Figura 5. Nathalie Gulbis, golfista norte-americana.

Assim como Erica Sellshop, Nathalie gira seu corpo para bater com o taco na bola. A torção, a força e a potência do gesto com o taco teriam a mesma *pathosformeln* com uma espada. O balanço do corpo para o golpe, entre o vigor e a graça, entre o desequilíbrio e a precisão, é uma performance passional, uma dança, seja com um taco, uma espada ou um pedaço de pau.

Referência iconográfica: disponível em

< www.notwriting.com/images/Gulbis_teeing_off.jpg >
acesso em 02/2008.

¹² *Pathos formula*, fórmula de *pathos*, fórmulas plásticas de paixões da alma. Este conceito foi desenvolvido por Warburg como uma hipótese que elucidaria a semelhança entre as formas do corpo e das vestes das figuras femininas de Botticelli e as formas de ninfas da arte antiga. A retomada de formas plásticas anteriores, no entanto, não necessariamente preserva a mesma paixão que as originou, podendo ocorrer aqui uma polarização antagônica: as formas da ninfa apolínea que dança na Primavera são as mesmas das mênades dionisiacas caçadoras-de-cabeças, as formas que se relacionam a uma sensualidade vital também podem se relacionar à sedução letal.

¹³ Por ter se recusado a olhar para outra mulher depois da morte definitiva de Eurídice, Orfeu provocou o ódio mortal das mênades – as possuídas por Dionísio – que o atacaram, o despedaçaram e lançaram sua cabeça no rio Hebro.



Figura 6. Morte de Orfeu, gravura de A. Dürer, 1494.

Mênades trácias, caçadoras-de-cabeças ou golfistas arcaicas?

Referência iconográfica: disponível em < www.aiwaz.net > acesso em 02/2008.

Para Warburg as imagens estáticas que compõem o acervo da história da arte são indissociáveis da vida humana, por isso compartilham uma dinâmica de gestos e movimentos de corpo acionados pela emoção e impregnados de cultura. Ao fixar a imagem, o artista amplificaria sua carga dramática e lhe conferiria uma permanência histórica que o gesto deixa de ter dissolvido no seu breve instante de duração no tempo. O aspecto cênico da vida em seus momentos de maior intensidade emocional interessa a Warburg, tanto nas festividades da Renascença

italiana, quanto nos ritos dos índios norte-americanos, justamente por que correspondem às expressões humanas mais profundas – em nível individual e coletivo – ultrapassando periodizações e fronteiras geográficas.

Essa sobrevivência ou sobrevida das imagens fundamenta a noção de *Nachleben*, que pode ser entendida como pós-vida, sobrevivência ou sobrevida das imagens. Em seus estudos sobre Botticelli e Ghirlandaio¹⁴, Warburg percebeu, no desenho das figuras femininas¹⁵ a retomada de formas da arte romana – especialmente o movimento dos corpos e a expressividade emocional dos gestos –, mas deslocados a outro contexto e, com outros significados. Parecia evidente para Warburg que o uso dessas imagens antigas pelos artistas da Renascença era muito mais plástico-figurativo do que simbólico-significativo, já que havia grande liberdade de apropriação e distanciamento de seus sentidos originais.

K.W. Forster comenta, na introdução ao texto de Warburg (1999), que este associava dois temas ao estudo das ninfas e mênades: as posturas e gestos do repertório antigo – cabelos ao vento e veste esvoaçante –, que séculos mais tarde seriam retomados pra representar outras ações e outros estados emocionais; e a irrupção na arte da Renascença de “estranhas figuras” deslocadas, oriundas da Antigüidade remota que deixam evidente como imagens com formas semelhantes podem ter significados diferentes em tempos e contextos distintos. Permanências formais, e alterações contextuais e simbólicas, entre a arte antiga

¹⁴ Sandro Botticelli's *Birth of Venus* and *Spring* (1893); e *The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie* (1902).

¹⁵ Forster cita, em especial, as semelhanças entre a ninfa portando a fruteira no afresco do nascimento de João Batista (c.1486-1490) na Capela Tornabuoni em Santa Maria Novella, Florença e os detalhes de mênades em relevo em um sarcófago romano de meados do séc. II.

e a Renascença constituíam então um dos principais focos de interesse de Warburg, e revelam, indiretamente sua compreensão da história da arte. No tempo, as imagens submergem e emergem, enterram-se e afloram, e essas imersões e afloramentos são tanto imitações quantas criações, sendo a linha que as distingue, quase sempre, tênue demais.

Em uma conferência no início dos anos 20, Fritz Saxl (1890-1948) apresentou a biblioteca de Aby Warburg como "Problembibliothek" (1923), caracterizando-o como um acervo que conduz à formulação de problemas¹⁶, mais do que uma fonte de resolução de questões. Essa denominação de Saxl elucida o caráter das pesquisas de Aby – o problema como projeto – e o caracterizam como um questionador, um pesquisador interessado em formular enigmas e não exatamente em resolvê-los.

Para Warburg, o procedimento metodológico de pesquisa em história da arte envolve formular questões a partir da interação entre imagens, ou entre imagens e textos. Entre uma obra e outra – e não exatamente em uma obra ou outra – é que se formariam os campos de tensão indutores de questões, que motivariam o pesquisador a rever suas fontes bibliográficas e iconográficas e buscar novas relações.

Esses campos de tensão, são interstícios, lacunas, vazios que intrigam o pesquisador a completá-los trazendo à tona novas obras. No entanto, cada nova obra que se apresenta

abre outros meandros e outras indagações, novas intersecções e entremeios, e assim infinitamente.

Como o projeto é o problema, no labirinto visual proposto por Warburg, não interessa achar a saída – até porque ela pode ser construída a qualquer momento – mas sim esclarecer o caminho, clareá-lo para melhor percorrê-lo com os olhos bem abertos, reconstruindo os vínculos sensoriais com a imagem, intuindo os enigmas, procurando compreender as proposições interrogativas, aproximando e distanciando imagens, indagando-as diretamente.

Terceira Parte

Em um interior com arcos ogivais rendilhados no teto e piso de mármore com desenhos geométricos, uma mulher vestida como nobre, está de joelhos e tem o olhar fixo, impassível. Sua mão esquerda segura uma barra, e sua mão direita, leva sobre seu manto, a cabeça de um homem de olhos fechados e boca entreaberta. Quem será essa caçadora-de-cabeças? Uma variação de Judite ou Salomé? Aparentemente nenhuma das duas. Não há espadas, nem bandejas em cena, e o homem decapitado está barbeado.

Homens a circundam, à sua frente, sentado em um trono um rei coroado a mira. No chão, em primeiro plano uma caixa retangular com brasas, ao fundo, fora desse ambiente, torres de uma cidade e uma outra mulher arde numa fogueira.

¹⁶ A etimologia de problema, conforme Houaiss (2001) relaciona-se a *probálló* 'lançar, dar o sinal; precipitar, impedir, arrastar; colocar diante; arremeter, começar uma luta; lançar em rosto, repreender; propor uma pergunta, questão etc.'



Figura 7. Justiça do Imperador Oto: Prova de Fogo, Dieric Bouts, 1470-1475. Referência iconográfica: disponível em <www.wga.hu> acesso em 02/2008.

Que cena é essa pintada por Bouts em plena Renascença flamenga?

Segundo Végh (1981) – a partir do título do quadro – a mulher que segura a cabeça cortada é uma condessa da corte do imperador Oto. A cabeça é a de seu marido. Na mão esquerda ela tem uma barra de ferro em brasa, e esta é justamente a prova de fogo. Seu marido fora decapitado, acusado injustamente pela imperatriz de tê-la seduzido. Para provar sua inocência, a condessa “pôs a mão no fogo” em defesa do marido e segurou

a barra em brasa sem nada sofrer. Convencido do erro, com a mão no coração, o justo imperador condenou sua própria esposa à fogueira, por falso testemunho.

Fogo, tons de vermelho, linhas verticais e cabeças-cortadas, a do conde e, metaforicamente, a da imperatriz. Duas cortadoras-de-cabeças em cena: a imperatriz-Salomé, e a condessa justiceira-Judite.

Ao que parece, Bouts revisou a antiga tradição cristã das “headhunter” mas não



Figura 8. Mênades e Penteu esquarterado, vaso ático de figuras vermelhas, c. 500 a.C.
Referência iconográfica: disponível em
< http://www.latein-pagina.de/ovid/pic_ovid_3/pentheus_500ante.jpg > acesso em 02/2008.

se restringiu a copiá-la, pois criou novas personagens, com novas posturas de corpo e novos atributos. Para o historiador da arte, a invenção artística sempre amplia e resignifica o acervo de imagens pré-existentes, pois as novas composições plásticas ao afastarem-se, ou aproximarem-se, das tradições e dos tipos abrem novas relações e novas possibilidades interpretativas.

Enquanto as expressões inventivas do séc. XV abriram caminho em direção a possibilidades futuras, a arqueologia trouxe à luz as raízes ocidentais mais profundas do tema das caçadoras-de-cabeças com as figuras vermelhas gregas pintadas sobre vasos datadas no séc. VI a.C.

Mas em que medida a tradição artística das "headhunter" – além da precedência histórica inegável – remonta, de fato, às figuras gregas?

Na pintura em questão, três mênades ou bacantes se movimentam, dentro de uma moldura, tendo nas mãos partes de um corpo – pernas e braços – e a cabeça de um homem barbado (pequena com relação às cabeças das mulheres, e mesmo às partes do corpo).

Duas mulheres se movem para um lado e uma para outro. As três se entreolham. O que exige a todas uma torção do pescoço para trás. Braços e pernas para um lado, cabeças para o outro. O movimento em sentido oposto parece enfatizar o desmembramento do corpo. Em movimento, os membros das mênades, descolados dos corpos, se confundem com os de Penteu numa dança confusa de braços, pernas e cabeças. O movimento dos corpos ainda desloca as vestes, e partes do tecido caem de forma angulosa, como retângulos pontiagudos: lâminas? Haveria necessidade de lâminas? A força centrípeta do movimento dos corpos já não seria suficiente pra despedaçar o homem?

Nesta imagem grega não há outros atributos que não as partes do corpo. E dentre essas, a cabeça de um homem barbado é a principal, pois dá identidade à cena: Penteu e as mênades. Em termos plásticos, e de maneira sintética, a presença de uma mulher tendo consigo a cabeça decapitada de homem barbado já seria suficiente para ligar uma imagem de datação posterior – como às da tradição pictórica de Judite e Salomé –

às figuras vermelhas da Ática. Ou seja, em termos artísticos e históricos é bastante provável que a iconografia de Judite e Salomé tenha origens nas representações gregas do episódio das mênades e do rei Penteu. E mesmo que essa suposição exija estudos mais aprofundados, o que interessa aqui é salientar que sua formulação se dá em um universo puramente visual, no qual a necessidade de amparos textuais é mínima.

Mas para além dos atributos – espada, bandeja e cabeça – o que vincularia todas as caçadoras-de-cabeças a uma tradição é o movimento do corpo como dança: dança catártica das mênades; dança sedutora de Salomé; o golpe mortal de Judite como passo

da dança; e o *swinging* atlético da golfista com o taco visando a bola, substituta simbólica análoga à cabeça.

Toda a história do motivo artístico das caçadoras-de-cabeças concentra-se então na ação performática da mulher e, em segundo plano, na cabeça do homem como prêmio.

O estudo do motivo artístico das caçadoras-de-cabeças permite então rever os procedimentos metodológicos dos pesquisadores ligados ao Instituto Warburg, e assim comparar o *modus operandi* de Erwin Panofsky e Aby Warburg. E essa comparação revela mais diferenças nos procedimentos de trabalho do que exatamente afinidades, e que podem ser expressas no seguinte esquema didático:

Panofsky:

Analítico, desagregador.

O isolamento e a desmontagem da imagem como processo.

Da superfície da imagem para dentro: o mergulho.

A forma plástica como contêiner.

Hermenêutica: a interpretação como solução.

Predominância do conteúdo sobre a forma.

A história como cronologia.

O acervo de imagens como prova.

A relação entre as imagens e a cultura como história.

A intenção de uma história e crítica de arte como texto.

Warburg:

Sintético, agregador.

A interação e a re-composição da imagem como processo.

A superfície da imagem como plataforma: o vôo.

A forma plástica como conteúdo.

Problematização da imagem: a interpretação como questionamento.

Predominância da forma sobre o conteúdo.

A história como fundamento de abordagens diacrônicas e sincrônicas.

O acervo de imagens como labirinto visual.

A relação entre as imagens e a vida (os corpos em movimento apaixonado).

A intenção de uma história e crítica de arte como campo visual.

O ponto de partida de Panofsky é o legado de Warburg – seus estudos, sua biblioteca, seu instituto – mas seu caminho é distinto. Se, por um lado, as diferenças são evidentes, por outro há que se reconhecer a convergência de ambos quanto ao esforço para aperfeiçoar os procedimentos de aproximação às imagens artísticas e os recursos interpretativos.

E é justamente quanto à questão interpretativa que valeria a pena retomar aqui, como encerramento desse texto, alguns aspectos da revisão crítica feita por Susan Sontag (1933-2004) no seu texto *Against Interpretation* (1966) que continuam a provocar os pesquisadores de imagens.

- O desafio de compor procedimentos que não sejam interpretativos, em um senso restritivo, mas sim modos de interação com a obra de arte, constantemente abertos a aprimoramentos e reformulações.
- O desafio de reconstruir permanentemente a relação sensorial com a obra de arte, e enfatizar essa relação como inaugural e indispensável.
- O desafio de preservar a integridade da obra de arte resistindo ao impulso da análise fragmentadora que pode negá-la e destruí-la.
- O desafio de aperfeiçoar os recursos da palavra e do texto, mas também, e principalmente, os recursos visuais para uma aproximação descritiva do fenômeno plástico da obra de arte.

Referências Bibliográficas

- BAILLY, M.A. *Abregé du Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Librairie Hachette, 1967.
- FOCILLON, H. *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*. Paris et Gand, INHA, Snoeck, Decaju & Zoon, 2004.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- MELVILLE, S. Attachements of Art History. *Invisible culture, an electronic journal for visual studies*. Issue n.1, Winter 1998. University of Rochester, NY. Disponível em < http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/melville/melville.html#image-1 > acesso em 02/2008.
- MICHAUD, P.-A. *Aby Warburg and the image in motion*. New York: Zone Books, 2007.
- PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- SAXL, F. Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1921-1922*. Leipzig-Berlin: Teubner, 1923.
- SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- VÉGH, J. *A pintura holandesa*. Rio de Janeiro: Corvina Kiadó e Ao Livro Técnico S/A, 1981.