

A ICONOGRAFIA: DEFINIÇÃO

1. ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA: UMA INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA ARTE DA RENASCENÇA

I

Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. Tentemos, portanto, definir a distinção entre tema ou significado, de um lado, e forma, de outro.

Quando, na rua, um conhecido me cumprimenta tirando o chapéu, o que vejo, de um ponto de vista formal, é apenas a mudança de alguns detalhes dentro da configuração que faz parte do padrão geral de

cores, linhas e volumes que constitui o mundo da minha visão. Ao identificar, o que faço automaticamente, essa configuração como um objeto (cavalheiro) é a mudança de detalhe como um acontecimento (tirar o chapéu), ultrapasso os limites da percepção puramente formal e penetro na primeira esfera do tema ou mensagem. O significado assim percebido é de natureza elementar e facilmente compreensível e passaremos a chamá-lo de significado fatural; é apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já conheço por experiência prática e pela identificação da mudança de suas relações com certas ações ou fatos.

Ora, os objetos e fatos assim identificados produzirão, naturalmente, uma reação em mim. Pelo modo do meu conhecido executar sua ação, poderei saber se está de bom ou mau humor, ou se seus sentimentos a meu respeito são de amizade, indiferença ou hostilidade. Essas nuances psicológicas darão ao gesto de meu amigo um significado ulterior que chamaremos de expressional. Difere do fatural por ser apreendido, não por simples identificação, mas por "empatia". Para compreendê-lo preciso de uma certa sensibilidade, mas essa é ainda parte de minha experiência prática, isto é, de minha familiaridade cotidiana com objetos e fatos. Assim, tanto o significado expressional como o fatural podem classificar-se juntos: constituem a classe dos significados primários ou naturais.

Entretanto, minha compreensão de que o ato de tirar o chapéu representa um cumprimento pertence a um campo totalmente diverso de interpretação. Essa forma de saudação é peculiar ao mundo ocidental e um resquício do cavalheirismo medieval: os homens armados costumavam retirar os elmos para deixarem claras suas intenções pacíficas e sua confiança nas intenções pacíficas dos outros. Não se poderia esperar que um bosquímano australiano ou um grego antigo compreendessem que o ato de tirar o chapéu fosse, não só um acontecimento prático com algumas conotações expressivas, como também um signo de polidez. Para entender o que o gesto do cavalheiro significa, preciso não somente estar familiarizado com o mundo prático

dos objetos e fatos, mas, além disso, com o mundo mais do que prático dos costumes e tradições culturais peculiares a uma dada civilização. De modo inverso, meu conhecido não se sentiria impelido a me cumprimentar tirando o chapéu se não estivesse cômico do significado deste ato. Quanto às conotações expressivas que acompanham sua ação, pode ou não ter consciência delas. Portanto, quando interpreto o fato de tirar o chapéu como uma saudação polida, reconheço nele um significado que pode ser chamado de secundário ou convencional; difere do primário ou natural por duas razões: em primeiro lugar, por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferido à ação prática pela qual é veiculado.

E finalmente: além de constituir um acontecimento natural no tempo e espaço, além de indicar, naturalmente, disposições de ânimo e sentimentos, além de comunicar uma saudação convencional, a ação do meu conhecido pode revelar a um observador experimentado tudo aquilo que entra na composição de sua "personalidade". Essa personalidade é condicionada por ser ele um homem do século XX, por suas bases nacionais, sociais e de educação, pela história de sua vida passada e pelas circunstâncias atuais que o rodeiam; mas ela também se distingue pelo modo individual de encarar as coisas e de reagir ao mundo que, se racionalizado, deveria chamar-se de filosofia. Na ação isolada de uma saudação cortês, todos esses fatos não se manifestam claramente, porém sintomaticamente. Não podemos construir o retrato mental de um homem com base nesta ação isolada, e sim coordenando um grande número de observações similares e interpretando-as no contexto de novas informações gerais quanto à sua época, nacionalidade, classe social, tradições intelectuais e assim por diante. No entanto, todas essas qualidades que o retrato mental explicitamente mostraria são implicitamente inerentes a cada ação isolada; de modo que, inversamente, cada ação pode ser interpretada à luz dessas qualidades.

O significado assim descoberto pode denominar-se intrínseco ou conteúdo; é essencial, enquanto que os

A experi-
ência de
vida

outros dois tipos de significado, o primário ou natural e o secundário ou convencional, são fenomenais. É possível defini-lo como um princípio unificador que sublinha e explica os acontecimentos visíveis e sua significação inteligível e que determina até a forma sob a qual o acontecimento visível se manifesta. / Normalmente, esse significado intrínseco ou conteúdo está tão acima da esfera da vontade consciente quanto o significado expressional está abaixo dela.

Transportando os resultados desta análise da vida cotidiana para uma obra de arte, cabe distinguir os mesmos três níveis no seu tema ou significado:

I. *Tema primário ou natural*, subdividido em *fatural e 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 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-icônica 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 pêssago 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 alegorias¹. A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por "iconografia". 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 de motivos e combinações de motivos (composições), pois, no sentido exato da palavra, uma análise formal deveria evitar expressões como "homem", "cavalo" ou "coluna", sem falarmos em frases como "o feio triângulo entre as pernas de Davi de Michelangelo" ou "a admirável iluminação das juntas do corpo humano". É óbvio que uma análise iconográfica correta pressupõe uma identificação exata dos motivos. Se a faca que nos permite identificar São Bartolomeu não for uma faca, mas um abridor de garrafas, a figura não será São Bartolomeu. Além disso, é importante notar que a afirmação "essa figura

1. Imagens que veiculam a idéia, não de objetos e pessoas concretos e individuais (tais como São Bartolomeu, Vênus, Mrs. Jones ou o Castelo de Windsor), mas de noções gerais e abstratas como Fé, Luxúria, Sabedoria etc., são chamadas personificações ou símbolos (não no sentido cassireriano, mas no comum, e.g., a Cruz, ou a Torre da Castidade). Assim, alegorias, em oposição a estórias, podem ser definidas como combinações de personificações e/ou símbolos. Há, é claro, muitas possibilidades intermediárias. Uma pessoa A pode ser retratada sob o disfarce da pessoa B (Andrea Doria de Bronzino como Netuno; Lucas Paumgärtner de Dürer como São Jorge), ou na atitude costumeira de uma personificação (Mrs. Stanhope de Joshua Reynolds como "Contemplação"); retratos de pessoas individuais e concretas, tanto humanas como mitológicas, podem combinar-se com personificações, como é o caso das incontáveis representações de caráter eulogístico. Uma estória pode comunicar, também, uma idéia alegórica, como é o caso das ilustrações do *Ovide Moralisé*, ou pode ser concebida como uma prefiguração de uma outra estória, como na *Biblia Pauperum* ou na *Speculum Humanae Salvationis*. Tais significados sobrepostos, ou não entram no conteúdo da obra, como no caso das ilustrações do *Ovide Moralisé*, que são visualmente indistinguíveis das miniaturas não alegóricas a ilustrar os mesmos temas ovidianos; ou podem ocasionar uma ambigüidade de conteúdo que, entretanto, pode ser ultrapassada ou mesmo transformada num valor adicional se os ingredientes conflitantes forem fundidos ao calor de um temperamento artístico ardente como na *Galeria dos Medici*, de Rubens.

é uma imagem de São Bartolomeu" implica a intenção consciente do artista de representar este Santo, embora as qualidades expressivas da figura possam perfeitamente não ser intencionais.

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. |Não é preciso dizer que estes princípios se manifestam, e portanto esclarecem, quer através dos "métodos de composição", quer da "significação iconográfica". Nos séculos XIV e XV, por exemplo (os primeiros exemplos datam de cerca de 1300), o tipo da Natividade tradicional, com a Virgem Maria reclinada numa cama ou canapé, foi frequentemente substituído por um outro que mostra a Virgem ajoelhada em adoração ante o Menino. |Do ponto de vista da composição, essa mudança significa, falando *grosso modo*, a substituição do esquema triangular por outro retangular; do ponto de vista iconográfico, significa a introdução de um novo tema a ser formulado na escrita por autores como o Pseudo-Boaventura e Santa Brígida. |Mas, ao mesmo tempo, revela uma nova atitude emocional, característica do último período da Idade Média. 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. Ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestações de princípios básicos e gerais, interpretamos todos esses elementos como sendo o que Ernst Cassirer chamou de valores "simbólicos". 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 composi-

cionais 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".

[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; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. Diz-nos quando e onde o Cristo crucificado usava uma tanga ou uma veste comprida; quando e onde foi Ele pregado à Cruz, e se com quatro ou três cravos; como o Vício e a Virtude eram representados nos diferentes séculos e ambientes. Ao fazer este trabalho, a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. Entretanto, ela não tenta elaborar a interpretação sozinha. Coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significação dessa evidência: a interação entre os diversos "tipos"; a influência das idéias filosóficas, teológicas e políticas; os propósitos e inclinações individuais dos artistas e patronos; a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume em cada caso específico. Resumindo, a iconografia considera apenas uma parte de todos esses elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma

A ILUSTR

DESCRIPÇÃO

DA

IMAGEM

obra de arte e que precisam tornar-se explícitos se se quiser que a percepção desse conteúdo venha a ser articulada e comunicável.

[Devido às graves restrições que o uso corriqueiro, especialmente nesse país *, opõem à palavra “iconografia”, proponho reviver o velho e bom termo, “iconologia”, sempre que a iconografia for tirada de seu isolamento e integrada em qualquer outro método histórico, psicológico ou crítico, que tentemos usar para resolver o enigma da esfinge. Pois, se o sufixo “grafia” denota algo descritivo, assim também o sufixo “logia” — derivado de *logos*, que quer dizer “pensamento”, “razão” — denota algo interpretativo. “Etnologia”, por exemplo, é definida como “ciência das raças humanas” pelo mesmo *Oxford Dictionary* que define “etnografia” como “descrição das raças humanas”; e o *Webster* adverte, explicitamente, contra uma confusão dos dois termos, na medida em que a “etnografia se restringe ao tratamento puramente descritivo de povos e raças, enquanto a etnologia denota seu estudo comparativo”. 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 de exame estatístico preliminar. Há, entretanto, certo perigo de a iconologia se portar, não como a etnologia em oposição à etnografia, mas como a astrologia em oposição à astrografia.]

Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica — a não ser que lidemos com obras de arte nas quais todo 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”.

* O autor se refere aos Estados Unidos da América do Norte. (N. da T.)

Pois bem, como poderemos conseguir “exatidão” ao lidarmos com esses três níveis, descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica?

No caso de uma descrição pré-iconográfica, que se mantém dentro dos limites do mundo dos motivos, o problema parece bastante simples. Os objetos e eventos, cuja representação por linhas, cores e volumes constituem o mundo dos motivos, podem ser identificados, como já vimos, tendo por base nossa experiência prática. Qualquer pessoa pode reconhecer a forma e o comportamento dos seres humanos, animais e plantas, e não há quem não possa distinguir um rosto zangado de um alegre. É claro, às vezes acontece, num dado caso, que o alcance de nossa experiência não seja suficiente, por exemplo, quando nos defrontamos com a representação de um utensílio obsoleto ou desconhecido. Nesses casos, precisamos aumentar o alcance de nossa experiência prática consultando um livro ou um perito; mas, mesmo assim, não abandonamos a esfera da experiência prática como tal, que nos indica, é desnecessário dizer, o tipo de perito que se deve consultar.

Todavia, mesmo nesta área, deparamos com um problema especial. Pondo de lado o fato de os objetos, acontecimentos e expressões pintados numa obra de arte poderem ser irreconhecíveis devido à incompetência ou premeditação maliciosa do artista, é impossível chegar a uma exata descrição pré-iconográfica ou identificação primária do tema, aplicando, indiscriminadamente, nossa experiência prática a uma obra de arte. Nossa experiência prática é indispensável e suficiente, como material para a descrição pré-iconográfica, mas não garante sua exatidão.

Uma descrição pré-iconográfica da obra de Roger van der Weyden, *Os Três Magos*, que está no Kaiser Friedrich Museum, de Berlim (Fig. 1), teria, é claro, que evitar termos como “Magos” e “Menino Jesus” etc. Mas seria obrigada a mencionar que a aparição da criança foi vista no céu. Como sabemos que a figura da criança é para ser entendida como uma aparição? O fato de estar rodeada de halos dourados não



1. Roger van der Weyden. *A visão dos três Reis Magos* (detalhe). Berlim, Kaiser Friedrich Museum.



2. *Cristo ressuscitando o moço de Nain*. Staatsbibliothek, Cim. 58, f.º 155v., ca. 1000.

é prova suficiente dessa suposição, pois halos similares podem ser observados em representações da Natividade, onde o Menino Jesus é real. Só podemos deduzir que a criança do quadro de Roger deve ser entendida como uma aparição pelo fato de pairar em pleno ar. Mas, como sabemos que paira no ar? Sua pose não seria diferente se estivesse sentada numa almofada no chão; de fato, é altamente provável que o artista tenha usado um desenho ao vivo de uma criança sentada num travesseiro. A única razão válida para a nossa suposição de que a criança na pintura de Berlim seja uma aparição é o fato de estar configurada no espaço, sem nenhum apoio visível.

Podemos, porém, aduzir centenas de casos em que seres humanos, animais e objetos inanimados parecem estar soltos no espaço, violando as leis da gravidade, sem nem por isso pretenderem ser aparições. Por exemplo, numa miniatura dos *Evangelhos de Oto III*, que se encontra na Staatsbibliothek de Munique, uma cidade inteira é representada no centro de um espaço livre, enquanto que as figuras participantes da ação permanecem no solo (Fig. 2) ².

Um observador inexperiente poderia perfeitamente presumir que a cidade deveria ser entendida como estando suspensa no ar por uma espécie de magia. Todavia, neste caso, a falta de apoio não implica uma invalidação miraculosa das leis da natureza. A cidade representada é uma cidade efetiva, Nain, onde se deu a ressurreição do jovem. Numa miniatura de cerca do ano 1000, o "espaço vazio" não vale realmente como meio tridimensional, como acontece num período mais realista, mas serve como fundo abstrato irreal. O curioso formato semicircular do que deveria ser a linha básica das torres atesta que, no protótipo mais realista da nossa miniatura, a cidade situava-se num terreno montanhoso, mas foi transposta para uma representação na qual o espaço deixara de ser concebido em termos de realismo perspectivo. Assim, enquanto a figura sem apoio da obra de van der Weyden é uma aparição, a cidade flutuante da miniatura otomaniana não tem nenhuma conotação miraculosa. Estas interpre-

2. LEIDINGER, G. *Das sogenannte Evangeliar Ottos III*. Munique, 1912, pr. 36.

tações contrastantes nos são sugeridas pelas qualidades "realísticas" da pintura e pelas qualidades "irrealísticas" da miniatura. Mas, o fato de apreendermos essas qualidades na fração de um segundo, quase automaticamente, não nos deve levar a crer que jamais nos seja possível dar uma correta descrição pré-iconográfica de uma obra de arte sem adivinharmos, por assim dizer, qual o seu *locus* histórico. Embora acreditemos estar identificando os motivos com base em nossa experiência prática pura e simples, estamos, na verdade, lendo "o que vemos", de conformidade com o modo pelo qual os objetos e fatos são expressos por formas que variam segundo as condições históricas. Ao fazermos isso, submetemos nossa experiência prática a um princípio corretivo que cabe chamar de história do estilo³.

A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral. Nosso bosquímano australiano não seria capaz de reconhecer o assunto da Última Ceia; esta lhe comunicaria apenas a idéia de um jantar animado. Para compreender o significado iconográfico da pintura, teria que se familiarizar com o conteúdo dos Evangelhos.

3. Corrigir a interpretação de uma obra de arte individual por uma "história do estilo" que, por sua vez, só pode ser construída pela interpretação de obras individuais pode parecer um círculo vicioso. Na verdade é um círculo, porém não vicioso e sim metódico (cf. E. WIND, *Das Experiment und die Metaphysik*, citado acima p. 23; idem, "Some points of contact between History and Science", citado ibidem). Quer lidemos com fenômenos históricos ou naturais, a observação individual assume o caráter de um "fato" somente quando for possível relacioná-la com outras observações análogas de tal modo que a série inteira "faça sentido". Tal "sentido" pode, portanto, perfeitamente ser aplicado à interpretação de uma nova observação individual dentro de um mesmo raio de fenômenos. Se, entretanto, essa nova observação individual se recusar, definitivamente, a ser interpretada segundo o "sentido" da série, e se se provar a impossibilidade de erro, dever-se-á reformular o "sentido" da série para incluir a nova observação individual. Este *circulus methodicus* se aplica, é claro, não apenas ao relacionamento entre a interpretação dos motivos e a história do estilo, mas também ao relacionamento entre a interpretação das imagens, estórias e alegorias e a história dos tipos, e ao relacionamento entre a interpretação de significados intrínsecos e a história dos sintomas culturais em geral.

Quando se trata da representação de temas outros que relatos bíblicos ou cenas da história ou mitologia que, normalmente, são conhecidos pela média das "pessoas educadas", todos nós somos bosquímanos australianos. Nesses casos, devemos, também nós, tentar não familiarizar com aquilo que os autores das representações liam ou sabiam. No entanto, mais uma vez, embora o conhecimento dos temas e conceitos específicos transmitidos através de fontes literárias seja indispensável e suficiente para uma análise iconográfica, não garante sua exatidão. É tão impossível, para nós, fornecer uma análise iconográfica correta aplicando, indiscriminadamente, nosso conhecimento literário aos motivos, quanto fornecer uma descrição pré-iconográfica certa aplicando, indiscriminadamente, nossa experiência prática às formas.

Um quadro, de autoria de um pintor veneziano do século XVII, Francesco Maffei, representando uma bonita jovem com uma espada na mão esquerda e, na direita, uma travessa na qual está a cabeça de um homem degolado (Fig. 3) foi publicado como o retrato de Salomé com a cabeça de São João Batista⁴. De fato, a Bíblia afirma que a cabeça de São João Batista foi apresentada a Salomé numa bandeja ou prato. Mas, e a espada? Salomé não decapitou o santo com as próprias mãos. Pois bem, a Bíblia nos fala de uma outra bela mulher em conexão com o degolamento de um homem: Judite. Neste caso, a situação é exatamente inversa. A espada no quadro de Maffei estaria correta, porque Judite decapitou Holofernes com as próprias mãos, mas a travessa não concorda com sua estória, pois o texto diz, explicitamente, que a cabeça de Holofernes foi posta num saco. Assim, temos duas fontes literárias aplicáveis à mesma obra, com os mesmos direitos e mesma incoerência. 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. Felizmente, esse não é o caso. Assim como pudemos suplementar e

4. FROCCO, G. *Venetian Painting of the Seicento and the Settecento*. Florença e Nova York, 1929, pr. 29.



3. Francesco Maffei. *Judite*. Faenza, Pinacoteca.

4. *Cabeça de São João*. Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe, ca. 1500.



corrigir nossa experiência prática investigando a maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e fatos eram expressos pelas formas, ou seja, a história dos estilos, do mesmo modo podemos suplementar e corrigir nosso conhecimento das fontes literárias, investigando o modo pelo qual, sob diferentes condições históricas, temas específicos ou conceitos eram expressos por objetos e fatos, ou seja, a história dos tipos.

No caso presente, teremos que perguntar se havia, antes de Maffei pintar seu quadro, quaisquer retratos indiscutíveis de Judite (indiscutíveis porque incluiriam, por exemplo, a criada de Judite) que apresentassem, também, travessas injustificadas; ou quaisquer retratos indiscutíveis de Salomé (indiscutíveis porque incluiriam, por exemplo, os pais desta) que apresentassem espadas injustificadas. Pois bem! Embora não possamos aduzir nenhuma Salomé com uma espada, vamos encontrar, tanto na Alemanha quanto na Itália do Norte, várias pinturas do século XVI representando Judite com uma travessa⁵; havia um “tipo” de “Judite com a travessa”, porém, não havia um “tipo” de “Salomé com a espada”. Daí podemos, seguramente, concluir que também a obra de Maffei representa Judite e não, como se chegou a pensar, Salomé.

Caberia ainda, indagar por que os artistas se sentiram no direito de transferir o motivo da travessa de Salomé para Judite, mas não o motivo da espada de Judite para Salomé. Esta pergunta pode ser respondida, investigando mais uma vez a história dos tipos, com duas razões. Uma é que a espada era um atributo estabelecido e honorífico de Judite, de muitos mártires e de algumas virtudes, como a Justiça, a Fortaleza etc.;

5. Uma das pinturas do Norte italiano é atribuída a Romanino e encontra-se hoje no Berlin Museum, onde era antes catalogada como *Salomé* a despeito da aia, de um soldado dormindo e da cidade de Jerusalém ao fundo (n. 155); outra é atribuída ao discípulo de Romanino, Francesco Prato da Caravaggio (catalogada no Catálogo de Berlin) e uma terceira é de autoria de Bernardo Strozzi, que nasceu em Gênova mas atuou em Veneza mais ou menos na mesma época que Francesco Maffei. É bem possível que o tipo de *Judite com uma travessa* se originasse na Alemanha. Um dos primeiros exemplos conhecidos (de autoria de um mestre anônimo de cerca de 1530, relacionado com Hans Baldung Grien) foi publicado por G. POENSCHE, Beiträge zu Baldung und seinem Kreis, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VI, 1937, p. 36 e ss.

assim, não poderia ser transferida, com propriedade, para uma jovem lasciva. A outra razão é que, durante os séculos XIV e XV, a bandeja com a cabeça de São João Batista tornara-se uma imagem devocional isolada (*Andachtsbild*) muito popular nos países nórdicos e no Norte da Itália (Fig. 4); fora extraída da representação da estória de Salomé do mesmo modo como o grupo de São João Evangelista descansando no colo do Senhor viera a ser extraído da *Última Ceia*, ou a *Virgem no parto* da *Natividade*. A existência dessa imagem devocional estabeleceu uma associação fixada de idéias entre a cabeça de um homem decapitado e uma travessa, e assim, o motivo da bandeja substituiria mais facilmente o motivo do saco na estória de Judite que o motivo da espada poderia se encaixar numa representação de Salomé.

Finalmente, a interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias. Quando desejamos nos assenorear desses princípios básicos que norteiam a escolha e apresentação dos motivos, bem como da produção e interpretação de imagens, estórias e alegorias, e que dão sentido até aos arranjos formais e aos processos técnicos empregados, não podemos esperar encontrar um texto que se ajuste a esses princípios básicos, como João 13:21 se ajusta à iconografia da Última Ceia. Para captar esses princípios, necessitamos de uma faculdade mental comparável à de um clínico nos seus diagnósticos — faculdade essa que só me é dado descrever pelo termo bastante desacreditado de “intuição sintética”, e que pode ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito.

Entretanto, quanto mais subjetiva e irracional for esta fonte de interpretação (pois toda abordagem intuitiva estará condicionada pela psicologia e *Weltanschauung* do intérprete) tanto mais necessária a aplicação desses corretivos e controles que provaram ser indispensáveis lá onde estavam envolvidas apenas a análise iconográfica e a descrição pré-iconográfica. Se nossa experiência prática e nosso conhecimento das fontes literárias podem nos transviar quando aplicados, indiscriminadamente, às obras de arte, quão mais peri-

goso não seria confiar em nossa intuição pura e simples! Assim, do mesmo modo que foi preciso corrigir apenas nossa experiência prática por uma compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e fatos foram expressos pelas formas (história dos estilos); e que foi preciso corrigir nosso conhecimento das fontes literárias por uma compreensão da maneira pela qual, sob condições históricas diferentes, temas específicos e conceitos foram expressos por objetos e fatos (história dos tipos), também ou ainda mais, nossa intuição sintética deve ser corrigida por uma compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos. Isso significa o que se pode chamar de história dos sintomas culturais — ou “símbolos”, no sentido de Ernst Cassirer — em geral. O historiador de arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras, a que devota sua atenção, com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quanto conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação. Nem é preciso dizer que, de modo inverso, o historiador da vida política, poesia, religião, filosofia e situações sociais deveria fazer uso análogo das obras de arte. 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.

Concluindo: quando queremos nos expressar de maneira muito estrita (o que nem sempre é necessário na linguagem escrita ou falada de todo dia, onde o contexto geral esclarece o significado de nossas palavras), incumbe-nos distinguir entre três camadas de tema ou mensagem, sendo que a mais baixa é comumente confundida com a forma e a segunda é o domínio especial da iconografia em oposição à iconologia. Em qualquer camada que nos movamos, nossas identificações e interpretações dependerão de nosso equipamento

subjetivo e por essa mesma razão terão de ser suplementados e corrigidos por uma compreensão dos processos históricos cuja soma total pode denominar-se tradição.

Resumi, num quadro sinóptico, o que tentei explicar até agora. Devemos, porém, ter em mente que essas categorias nitidamente diferenciadas, que no quadro sinóptico parecem indicar três esferas independentes de significado, na realidade se referem a aspectos de um mesmo fenômeno, ou seja, à obra de arte como um todo. Assim sendo, no trabalho real, os métodos de abordagem que aqui aparecem como três operações de pesquisa irrelacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível.

OBJETO DA INTERPRETAÇÃO	ATO DA INTERPRETAÇÃO
I. <i>Tema primário ou natural</i> — (A) fatual, (B) expressional — constituindo o mundo dos motivos artísticos.	<i>Descrição pré-iconográfica</i> (e análise pseudoformal).
II. <i>Tema secundário ou convencional</i> , constituindo o mundo das imagens, histórias e alegorias.	<i>Análise Iconográfica.</i>
III. <i>Significado intrínseco ou conteúdo</i> , constituindo o mundo dos valores "simbólicos".	<i>Interpretação iconológica.</i>

EQUIPAMENTO PARA A INTERPRETAÇÃO	PRINCÍPIOS CORRETIVOS DE INTERPRETAÇÃO (<i>História da Tradição</i>)
<i>Experiência prática</i> (familiaridade com <i>objetos</i> e <i>eventos</i>).	História do <i>estilo</i> (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>objetos</i> e <i>eventos</i> foram expressos pelas <i>formas</i>).
<i>Conhecimento de fontes literárias</i> (familiaridade com <i>temas</i> e <i>conceitos</i> específicos).	História dos <i>tipos</i> (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>temas</i> ou <i>conceitos</i> foram expressos por <i>objetos</i> e <i>eventos</i>).
<i>Intuição sintética</i> (familiaridade com as <i>tendências essenciais da mente humana</i>), condicionada pela psicologia pessoal e <i>Weltanschauung</i> .	História dos <i>sintomas culturais</i> ou "símbolos" (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>tendências essenciais da mente humana</i> foram expressas por <i>temas</i> e <i>conceitos</i> específicos).