

## AS CAÇADORAS-DE-CABEÇAS E OS DESAFIOS DA INTERPRETAÇÃO DE IMAGENS ARTÍSTICAS

Artur Simões Rozestraten<sup>1</sup>

### 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, compara e revisa, 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 paper intends to compare Erwin Panofsky's (1892-1968) and Aby Warburg's (1866-1929) interpretation procedures, based on the artistic motif of the women head-hunter. The first part of this study is a review of Panofsky's iconographic analysis of a image of Salomé or Judith. The second part deals with Warburg's fascination for the plastic form of the body's posture and the dramatical gesture of the head-hunters. The third, and last part, explores roots and developments of the artistic reason of the hunter-of-heads in the history of the art, with intention to critically revise the procedures of interpretation of images of these two on researchers to the Institute Warburg.

**Key Words:** Artistic images interpretation, head-hunters' iconography, Panofsky and Warburg.

### 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)<sup>2</sup>. 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.

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. FAU-USP

<sup>2</sup> 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.



**Figura 1:** (Séc. XVII) Tela de Francesco Maffei, “Judite ou Salomé”, óleo sobre tela. Múltipla, polivalente esfinge caçadora-de-cabeças, ardilosa e enigmática. Corta e serve, com sua travessaescudo, 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?

O primeiro ponto de apoio de Panofsky é a relação texto e imagem. E nesse sentido o texto bíblico<sup>3</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

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 opõe, 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 tipo<sup>4</sup> é central na análise panofskiana, e se posiciona na intersecção entre motivo artístico, padrão de representação e modelo figurativo. Uma 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 tipo<sup>5</sup> 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”<sup>6</sup> de Judite com a travessa ou Salomé com a espada. Ou seja, o contrário do registro em texto, pois os atributos são: Judite com a espada e Salomé com a travessa. E conclui que sim, havia um “tipo” de Judite com a travessa<sup>7</sup>, 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

<sup>4</sup> **Typos**: termo grego que significa impressão em relevo; marca; figura; forma; contorno; esboço; protótipo; molde (BAILLY, 1950).

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Esse tipo de Judite com a travessa, no entanto, não é exemplificado pelo autor.

ambigüidade da imagem. Para finalizar, Panofsky faz considerações sobre a independência dos “motivos” ou “atributos”<sup>8</sup>.

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 Batista<sup>9</sup>, 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.



**Figura 2:** (c.1598) Caravaggio, Judite<sup>10</sup> degolando Holofernes, óleo sobre tela. 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.

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

<sup>8</sup> O autor ora usa o termo atributo, ora motivo para essas imagens.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.

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”<sup>11</sup>. 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.

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 artísticas<sup>12</sup>, 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, é 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 ambiguidade 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 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

---

<sup>11</sup> O termo evidência parece se colocar aqui como uma qualidade visual de caráter tautológico, isto é, uma obviedade que não dá margem à dúvida.

<sup>12</sup> 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.

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””?

## 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*”: a golfista como caçadora-decabeças.

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

Um enigma que se relaciona a duas noções: *Pathosformeln*<sup>13</sup> e *Nachleben*.



**Figura 3:** (2008) Fotógrafo desconhecido. Nathalie Gulbis, golfista norte-americana, fotografia colorida. 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 ou uma espada.

<sup>13</sup> *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 ménades dionisiacas caçadoras-de-cabeças, as formas que se relacionam a uma sensualidade vital também podem se relacionar à sedução letal.

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 (Figura 3). 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*<sup>14</sup>. 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.

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 Ghirlandaio<sup>15</sup>, Warburg percebeu, no desenho das figuras femininas<sup>16</sup> 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 Antiguidade remota que deixam evidente como imagens com formas semelhantes podem ter significados diferentes em tempos e contextos distintos. Permanências formais, e alterações contextuais e

---

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> Sandro Botticelli's *Birth of Venus* and *Spring* (1893); e *The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie* (1902).

<sup>16</sup> 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.

simbólicas entre a arte antiga 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 imitação quanto criação, 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 problemas<sup>17</sup>, 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

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:

---

<sup>17</sup> 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.'

<b>Panofsky:</b>	<b>Warburg:</b>
Analítico, desagregador.	Sintético, agregador.
O isolamento e a desmontagem da imagem como processo.	A interação e a re-composição da imagem como processo.
Da superfície da imagem para dentro: o mergulho.	A superfície da imagem como plataforma: o vôo.
A forma plástica como continente.	A forma plástica como conteúdo.
Hermenêutica: a interpretação como solução.	Problematização da imagem: a interpretação como questionamento.
Predominância do conteúdo sobre a forma.	Predominância da forma sobre o conteúdo.
A história como cronologia.	A história como fundamento de abordagens diacrônicas e sincrônicas.
O acervo de imagens como prova.	O acervo de imagens como labirinto visual.
A relação entre as imagens e a cultura como história.	A relação entre as imagens e a vida (os corpos em movimento apaixonado).
A intenção de uma história e crítica de arte como texto.	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 e a complementaridade de ambos quanto ao esforço para aperfeiçoar os procedimentos de aproximação às imagens artísticas e seus recursos interpretativos.

### **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. In *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](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.