



HOME



Fig. 1. Raffaello Sanzio, Ritratto di Elisabetta Gonzaga (Elisabetta di Mantova, 1471-1526), c. 1503-1504.



Fig. 2. Detalhe da Fachada do Duomo de Lucca, século XIII. Observar encima, à esquerda, a inscrição “SCORPIO”, e a imagem do escorpião, signo zodiacal.

O porquê do escorpião e o estudo da tradição emblemática na arte colonial latino-americana

Renata Maria de Almeida Martins
Universidade de São Paulo - FAU-USP
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP
Projeto Temático “Plus-Ultra”

Na exposição “Mestres do Renascimento: Obras-Primas Italianas” recentemente realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil em São Paulo (agosto de 2013), há um retrato[1], de autoria de Rafael, em que Elisabetta Gonzaga (1471-1526), duquesa de Urbino, esposa de Guidobaldo da Montefeltro (1472-1502), possui um pequeno escorpião em esmalte preso por um fio de ouro que emoldura e ornamenta o alto de sua testa ao centro (fig. 1). Qual o significado de tal figura? Signo zodiacal? Emblema? Divisa/Impresa? Brasão? Neste caso em particular, o atributo do escorpião, segundo o catálogo da mostra, deve-se à paixão da duquesa pela astrologia e pelas ciências ocultas, comum naquele período[2], relatada por Baldassare Castiglione (1478-1529) em *Il Libro del Cortegiano* (1528)[3]. É possível investigar mais a fundo a origem e os significados da imagem do escorpião ao longo do tempo, como no belo ensaio *Il Segno Zodiacale dello Scorpione: nelle tradizioni occidentali dall'antichità greco-*



Fig. 3. Paolo Giovio.
Dialogo delle Imprese
(1574), p. 122. Scorpione.
Mote Qui Vivens Laedit,
Morte Medetur.



Fig. 4. Filippo Piccinelli,
Mundus Symbolicus, 1653,
Cap. VII, fl. 242. Lo
Scorpione (Amplexatvr vt
Perdat).

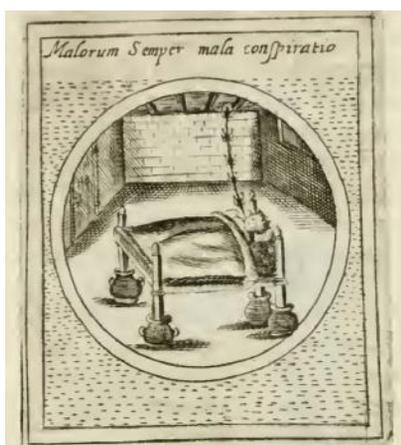


Fig. 5. Giovanni Ferro.
Teatro d'Imprese, 1623, p.

latina al Rinascimento (1976)[4], de Luigi Aurigemma. Por exemplo, no século XIII, o escorpião é um dos signos zodiacais que decora a fachada da *Chiesa di San Martino* em Lucca na Toscana (fig. 2).

O fato é que seria difícil, neste sentido, para um estudioso da iconografia e da iconologia da arte, analisar o significado de símbolos como o do escorpião, sem fazer menção à Emblemática[5], seja ao Emblema tradicionalmente conhecido, ou às ditas *Imprese* ou *Divisas*[6] (fig. 3) (emblemas e *imprese* especialmente no que se refere aos períodos do Renascimento e do Barroco), assim como às tradições greco-romanas (*Metarmofosis* de Ovídio, por exemplo), aos Hieróglifos[7] (no *Hieroglyphica* de Horapollo do V século d.C., ou na reelaboração cristã e moral de Pierio Valeriano, de mesmo título, em 1556), aos Bestiários Medievais[8], à chamada *Bibbia Moralizzata* também na Idade Média[9], à *Iconologia* de Cesare Ripa (a *princeps* foi editada em Roma, 1593, porém a primeira edição ilustrada é de 1603)[10], etc. Ou seja, de uma forma ou de outra, recorre-se a um ou a todos estes repertórios ricos de imagens, verdadeiros receituários de símbolos, como fontes para a pesquisa em história da arte.

Não é de nosso interesse aqui nos determos no significado do escorpião ao longo do tempo, mas vale a pena mencionar o livro *Dialogo dell' Imprese Militari et Amoroze* de Paolo Giovio (1574), em que a imagem do escorpião, associada ao mote (inscrição) *Qui Vivens Laedit, Morte Medetur* ["Quem fere quando está vivo, cura depois de



Fig. 6. Detalhe da Fachada Principal da Catedral de San Carlo Borromeo em Puno (1757) no Peru. Observar a imagem da Sereia.



Fig. 7. Capitel do Batistério de Pisa, Piazza dei Miracoli. Cena de Caça fazendo alusão aos Bestiários Medievais. Início do Século XIII.

morto”, **Fig. 3**], é mencionado como atributo de Luigi Gonzaga. Seria, então, o escorpião no retrato de Elisabetta di Mantova, uma referência direta ao emblema da família Gonzaga? Também em *Mundus Symbolicus* (1653) de Filippo Picinelli[11], no início do texto acerca de animais venenosos, o escorpião, associado ao mesmo mote, é considerado ainda atributo da família Gonzaga. Todavia, o mesmo escorpião (“Imagem”) em Piccinelli, combinado com outras inscrições (“Palavra”), ganha novo significado, como por exemplo, no emblema de mote *Amplexatur ut Perdat* [“Abraça para que se perca”, (fig. 4)], onde a figura do escorpião aparece emoldurada por uma guirlanda de frutos, passando assim a ser característica do homem tirano, avarento, pecador, vingativo, difamador, adulator; citando, neste sentido, as leituras de Santo Agostinho e também de Plínio [*Cauda Sempre In Ictu*, “Sempre fere com a cauda”], continuamente em chave de interpretação moral e religiosa.

Duas obras de Filippo Picinelli (em três volumes) faziam parte do acervo da Biblioteca dos jesuítas da Casa-Colégio da Madre de Deus em Vigia no Pará (Amazônia brasileira), o *Mundus Symbolicus*, e ainda o *Lumina Reflexa*[12]. Com a mesma interpretação do escorpião como de homem traiçoeiro, ardiloso e astucioso, no importante e conhecido livro de emblemas do abade Giovanni Ferro (1582-1630), *Teatro d`Imprese* (1623), dedicado ao então Cardeal Maffeo Barberini (Papa Urbano VIII de 1623 a 1644), encontra-se um emblema com diversos escorpiões unidos entre si em



Fig. 8. Porta Direita em Bronze do Duomo de Pisa, dita Porta della Passione (1596-1603). Atelier de Domenico Portigiani (1536-1601) e assistentes.

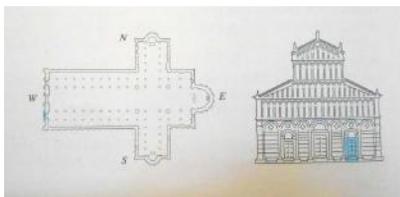


Fig. 9. Planta e Esquema da Fachada do Duomo de Pisa, com a dita Porta della Passione marcada na cor azul.



Fig. 10. Detalhe Inferior do batente direito da Porta Direita em Bronze da Fachada Principal da Catedral de Pisa, dita Porta della Passione (1596-1603). Atelier de Domenico Portigiani (1536-1601).

forma de cadeado, que caem do teto de uma casa para tentar alcançar e ferir com seu ferrão um homem em seu leito, onde o mote é *Malorum Semper Mala Cospiratio* [“A Conspiração dos maus é sempre má”] (fig. 5). É disso que se trata o emblema, associação de imagem e palavra, que gera diferentes significados morais conforme diferentes contextos.

É de conhecimento geral que imagens da natureza[13], de corpos astrais, são frequentemente encontradas na Arte Colonial Latino-americana: papagaios, macacos, pássaros diversos, seres híbridos, frutos e flores variados, o sol, a lua, as estrelas. Estudar a circulação de Livros de Emblemas, por exemplo, pelas mãos de artistas das oficinas missionárias da América Portuguesa, contribui para um maior conhecimento e compreensão destas imagens simbólicas e das intenções programáticas retóricas que podem estar incluídas nestas figurações, motivos decorativos encontrados nas fachadas, nas pinturas, nos retábulos, no mobiliário, na prataria, e em muito do acervo de nossas Igrejas coloniais.

Outro exemplo pertinente, é quando Teresa Gisbert estuda as sereias das fachadas andinas (fig. 6), revelando-nos que o mito da sereia está presente tanto nos cultos andinos quanto na tradição medieval europeia; e assim percorre em sua pesquisa os mitos da região, a emblemática, os bestiários medievais, em busca de comprovar sua hipótese[14]. Migrações de símbolos, como menciona Rudolf Wittkower em *Allegory and Migrations of Symbols* (1977), especialmente no que se refere



Fig. 11. Detalhe da Coluna da Iglesia de Santiago Apóstol em Pomata no Peru (1756). Observar Vicuña que divide espaço com cachos de uvas e folhas.



Fig. 12. Pintura do teto da sacristia da Igreja da Casa-Colégio de Vigia no Pará.



Fig. 13. Pintura do Teto da Sacristia da Igreja de São

ao belo artigo publicado no *Journal Warburg Institut* (1938-1939), acerca dos muitos significados da águia e da serpente ao longo da história e em diferentes sociedades[15]: sem dúvida, ainda há muito o que se estudar a este respeito na América Latina. Com significados semelhantes ou completamente diversos daqueles ameríndios, aplicados na arte do período colonial, estes símbolos consagrados e já conhecidos na arte europeia são reelaborados e adaptados a uma nova situação cultural: emblemas, *imprese*, grotescas, símbolos cristãos e marianos, onde a natureza ou os astros celestes, quase sempre são protagonistas, ganham um tom original e fascinante na América[16].

Assim como o escorpião no retrato de *Elisabetta di Mantova*, quantas vezes não nos perguntamos sobre o significado de determinado animal entalhado em um retábulo de madeira ou de uma espécie de flor ou fruto em uma pintura de teto de um espaço religioso do período colonial? O fato é que, como muitos estudiosos já mencionaram (Bailey, Gisbert, Gutiérrez, Sebastián), não há como não se passar pelo estudo de modelos de tradição europeia[17], como por exemplo, aqueles que se conhecem e que observamos em Pisa, nos capiteis do Batistério ([fig. 7](#)), e ainda os emblemas esculpidos nas portas principais de bronze (três) do *Duomo* na *Piazza dei Miracoli*[18] ([fig. 8](#), [fig. 9](#) e [fig. 10](#)); que nos permitem entender o significado de modelos de tradição local, aplicados em substituição ou como complemento na composição



Fig. 14. Pintura do Teto da Sacristia da Igreja jesuítica de Nossa Sra. Do Rosário do Embu.

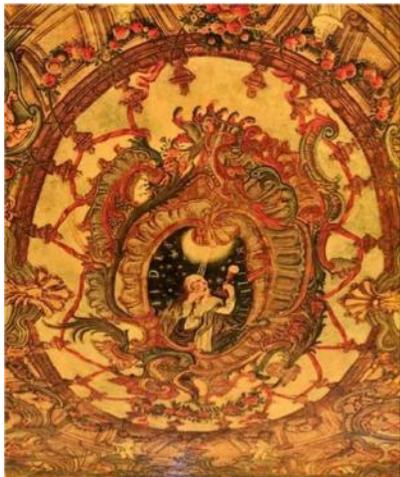


Fig. 15. Detalhe da Pintura do Teto da Sacristia da Igreja do Colégio de Santo Antonio de Lisboa, 1784. Belém do Pará.

decorativa de espaços na América colonial. Como a fênix, substituída por papagaios ou pela *vicuña* (fig. 11), ou cachos de uvas dando espaço às *papayas arequipeñas* nas fachadas das igrejas coloniais andinas[19].

Os livros ilustrados que faziam parte do acervo das bibliotecas dos missionários na América foram, por conseguinte, as principais fontes para os artistas: tratados de iconografia, livros de emblemas, vidas ilustradas de Santos, etc.; e por conseguinte, os inventários destas bibliotecas são hoje instrumentos fundamentais para a pesquisa acerca da circulação e utilização destes gêneros literários no período colonial. Na forma de emblema propriamente dito, conhecida através do célebre livro de Andrea Alciati, *Emblemata Liber* (1531)[20], que seria: imagem, mote (inscrição) e sub-inscrição (explicação da associação entre imagem e mote); os livros de emblemas comprovadamente compunham as bibliotecas, por exemplo, dos Colégios jesuíticos da *Casa Profesa* (Cidade do México), de Córdoba (Argentina), e como mencionamos, o de Vigia (no Pará, Brasil). Os inventários antigos atestam a sua presença, assim como as obras de arte neles inspiradas ainda hoje conservadas não somente em algumas igrejas da Companhia, mas também em outras edificações do período colonial na América.

Neste sentido, a pintura emblemática da *Casa del Fundador*, Gonzalo Suárez de Rendón, em Tunja na Colômbia (Nova Granada), foi realizada em meados do século XVII, e talvez seja a mais importante e conhecida obra da pintura



Fig. 16. Pintura do teto da Sacristia da Igreja dos jesuítas de Belém do Pará.

de tradição emblemática na América do Sul. Segundo Sebastián, esta decoração com emblemas revela o elevado ambiente humanístico da sociedade *tunjana*, que em nível intelectual era comparável às mais refinadas da Europa[21]. Sebastián nos diz que além das pinturas da *Casa del Fundador*, várias outras casas dos séculos XVI e XVII contavam com pinturas murais (como por exemplo a *Casa del Escribano Juan de Vargas* ou a *Casa de Juan de Castellanos*, ambas do século XVI), onde provavelmente nasceram as primeiras manifestações de pintura emblemática da América.

Através do inventário da Biblioteca de Fernando de Castro, padre-reitor da Catedral de Bogotá entre 1648 e 1664, Sebastián verificou que os clássicos da cultura emblemática circulavam nos meios intelectuais de Tunja[22]. Compunham, portanto e por exemplo, comprovadamente o acervo da Biblioteca de Fernando de Castro em Tunja: a *Hieroglyphica* de Piero Valeriano, três exemplares da *Declaración Magistral sobre los Emblemas de Alciati*, com tradução e comentários de Diego López (publicada em Nájera no ano de 1615 e reimpressa em Valência nos anos de 1655, 1670, 1676 e 1684), e os *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias y Orozco (publicada em Madrid em 1610)[23]. No programa emblemático da *Casa del Fundador* em Tunja, Sebastián encontrou correspondências da decoração pictórica com os livros de emblemas de Alciati, Valeriano e Covarrubias, como também com os *Emblemas Morales* de Juan de Borja[24].

Em relação aos espaços religiosos da Companhia de Jesus na América, na Igreja da Companhia em Córdoba, emblemas esculpidos em madeira ornamentam toda a igreja e a capela doméstica e têm como modelo (com cópias e/ou câmbios entre os motes, imagens, molduras e grotescas dos seus emblemas) o livro comemorativo do centenário da Companhia de Jesus (1640), o *Imago Primi Saeculi*[25]; e no caso de Vigia, quatro emblemas marianos dão vida e cor ao teto da sacristia da igreja da Casa-Colégio da Madre de Deus ([fig. 12](#)), decoração inspirada certamente nos tetos de outras igrejas e/ou sacristias portuguesas consagradas à Virgem Maria, e portanto, fazendo menção ao Cântico dos Cânticos, *Tota Pulchra*, como na sacristia da Igreja da Companhia de São Roque em Lisboa, em seu teto decorado com símbolos marianos, porém desprovidos de motes ([fig. 13](#)); o que também é comum encontrarmos. Na igreja de Nossa Senhora do Rosário do Embu em São Paulo (século XVIII), por exemplo, símbolos da Paixão de Cristo, desprovidos de motes, decoram o teto de sua bonita sacristia ([fig. 14](#)).

Associações de grotescas, arquitetura pintada, florões, *chinoiseries*, e outros motivos decorativos, são comumente empregadas em conjunto com a emblemática, no que se refere especialmente à pintura. Exemplos originais são a pintura do teto da sacristia (1740) do Colégio de Santo Antonio de Lisboa em Belém (arquitetura pintada, emblema, florões) ([fig. 15](#)), a do Colégio de Santo Alexandre em Belém (emblemas,

grotescas, florões) (fig. 16), e novamente, a do Colégio de Nossa Senhora do Rosário do Embu em São Paulo (símbolos da paixão de Cristo, grotescas, florões, *chinoiserie*) (fig. 14). E em especial quanto à grotesca[26], associada ao emblema presentes nas pinturas do teto das sacristias de Belém e do Embu, e como destacou Luciano Migliaccio, permite reflexões muito importantes para uma reconsideração quanto ao fenômeno da transmissão e da tradução das formas artísticas europeias para outras culturas, tanto que estudiosos Philippe Morel e Claire Farago assinalaram a importância do papel da decoração, e particularmente da grotesca, nos fenômenos de hibridação e contaminação entre culturas figurativas diversas[27].

Sendo assim, muito embora o campo da emblemática seja ainda muito pouco conhecido e estudado no Brasil (ver os trabalhos de Amaral Jr. e Pedro Germano Leal), na historiografia da Arte internacional (nos estudos consagrados de Mário Praz, Lina Bolzoni, Victor Mínguez, Peter Daly, Richard Dimler, Santiago Sebastián, etc.), é há tempos importante fonte no que se refere ao campo das imagens. Conseqüentemente, o estudo da decoração de espaços religiosos, também não poderia deixar de levar em consideração a tradição Emblemática, que muito tem a esclarecer acerca do emprego e da escolha de determinados símbolos e programas iconográficos presentes na ornamentação de igrejas, capelas e colégios na América. Sendo muitas vezes também utilizada como recurso de linguagem nos sermões religiosos, como sabemos na Itália em

Savonarola (1452-1498), e no Brasil em Antônio Vieira (1608-1697)[28].

Na Primeira Idade Moderna na Europa, o Livro de Emblema foi muito difundido e muito presente, sendo um elemento de grande importância para a cultura da época. Isso pode ser percebido no campo religioso, quando Giorgio Vasari faz menção à Andrea Alciati, *mio amicissimo*, como possível assessor nas decorações do Mosteiro de *San Michele in Bosco* em Bolonha de 1539, ou ainda no programa do mesmo Vasari para o refeitório do Monastério de Monte Oliveto em Nápoles, decorado com *imprese* em 1544[29], sem esquecer a obra do jesuíta Athanasius Kircher (1602-1680) conhecido também por estudar os hieróglifos e a emblemática[30]. Mas, o fenômeno está amplamente presente também na cultura laica, especialmente na cultura de Corte, nas já mencionadas *imprese*, utilizadas para compor retratos, programas iconográficos de festejos e decorações de ambientes áulicos.

Da mesma forma que vimos que no estudo do retrato de Elisabetta, há de se esclarecer o porquê de tal escorpião; também na arte colonial da América portuguesa, como já destacamos, muitos retábulos, pinturas, fachadas, etc., ainda aguardam uma resposta para a razão do emprego de tal imagem, de tal associação, de tal alusão. A Emblemática é mais um destes indispensáveis recursos ao historiador da arte no Brasil. Daí a importância de se começar a conhecer os trabalhos realizados na Europa, na América do Norte e na América Hispânica acerca dos Livros de

Emblemas (tanto de grupos de pesquisa, como a da *Sociedad Española de Emblematica*[31], quanto de digitalização de coleções, como a da *Università di Bergamo*[32], na Itália ou da *University of Illinois*[33], nos Estados Unidos); de divulgar as coleções brasileiras (como a valiosa Coleção Diogo Barbosa Machado da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – BN[34], ou a coleção digitalizada da *Biblioteca Cicognara* da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp[35]), de identificar os livros que aqui circularam durante o período colonial (através de pesquisa em fontes manuscritas do acervo de antigas bibliotecas, como dissemos), e de se estudar algumas das obras de iconografia claramente inspiradas nos emblemas.

Por outro lado, a questão da recepção pictórica nas Missões Jesuíticas da América Portuguesa, já que no Brasil nos deparamos principalmente com um patrimônio de emblemas pintados, faz fundamental a pesquisa de transferências e intercâmbios de tradições técnicas indígenas e europeias. Quanto a esta questão, sem dúvida, a Amazônia brasileira, mostra-se campo extremamente fértil, no sentido de se compreender as manifestações e intercâmbios artísticos no período colonial. O que nos leva a caminhar na mesma linha das pesquisas mais recentes quanto às trocas culturais (Cummins, Bailey, Farago, Gruzinsky), que através de estudos multidisciplinares (na área da arqueologia, da antropologia, da história da arte, etc.), colaboram sensivelmente para que sejam reveladas as matizes mais profundas destas obras de

tradição emblemática na América, no percurso percorrido entre as Bibliotecas Europeias às Oficinas Missioneiras, para se fazerem vivas pelas mãos de índios, negros, mestiços e europeus.

Referências Bibliográficas

AMARAL JR, Rubens. “Portuguese Emblematics: an Overview”. In: **GOMES**, Luís (Org.). *Mosaics of Meaning Portuguese Emblematics*, Glasgow: University of Glasgow, 2008, pp. 01-20.

ALMEIDA, Isabel. *Alciatus in Parnassus: Emblematic Elements in Vieira's Sermons*. In: **GOMES**, Luís (Org.), *Mosaics of Meaning Portuguese Emblematics*. Glasgow: University of Glasgow, 2008, pp. 65-88.

AURIGEMMA, Luigi. *Il Segno Zodiacale dello Scorpione: nelle tradizioni occidentali dall'antichità greco-latina al Rinascimento*. Torino: Einaudi, 1976.

BAILEY, Gauvin Alexander. “Eyeing the Other: The Indigenous Response”. In: **BAILEY**, Gauvin Alexander. *Art of Colonial Latin America*. Nova Iorque: Phaidon, 2005, pp. 69-109.

BAILEY, Gauvin Alexander. *Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. Notre Dame, Indiana: Notre Dame University Press, 2010.

BIANCASTELLA, Antonino (Org.). *Creature Mostruose di Ulisse Aldrovandi*. Federico Motta Editore, 2004, 2 v.

CATÁLOGO da Livraria do Colégio de Vigia. In: **LEITE**, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil* (1938). São Paulo: 2004, t. IV, vol. 4, pp. 160-167.

CATÁLOGO da Mostra: MESTRES do Renascimento: Obras-Primas Italianas. São Paulo: Ministério da Cultura / Banco do Brasil .

CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. [Trad. do italiano para o português por Carlos Louzada].

CRIVELLO, Fabrizio (Org.). *Otto Pacht. La Scoperta della Natura. I Primi Studi Italiani* (Munique, 1950). Turim: Einaudi, 2011 [Introdução de Enrico Castelnuovo].

ECO, Umberto. *Serendipities: Language and Lunacy*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1998 [Trad. William Weaver].

EMBLEMI. In: *Catalogo Ragionato dei Libri d'Arte e d'Antichità posseduti dal Conte Cicognara. Pisa: Niccolò Capurro (cò caratteri di P. Didot), 1821* (da chamada 1831 à chamada 1977).

FOLGUERA, José Miguel Morales. *Tunja: Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998.

FRUGONI, Chiara. *La voce delle Immagini: Pillole iconografiche del Medioevo*. Turim: Einaudi, 2010.

GISBERT, Teresa. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz, Bolívia: Editorial Gisbert y Cia, 2008.

GRASSI, Ranieri. *Descrizione Storica e Artística di Pisa e de suoi Contorni.* Pisa: Typographia dell' I. E R. Università, 1837, v. 2, pp. 30-32.

INSOLERA, Lydia Salviucci. *L'Imago Primi Saeculi (1640) e el significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro.* Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2004.

MARTINS, Renata Maria de A. "Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)". São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP, 2009 [orientador: prof. Dr. Luciano Migliaccio].

MARTINS, Renata Maria; MIGLIACCIO, Luciano. "Emblemas & Grotescas: A Tradição Artística Clássica e a Decoração das Missões Jesuíticas na América Portuguesa e na América Hispânica". In: *Anales de las XIV Jornadas Internacionales Misiones Jesuíticas: Memoria, Patrimonio, Cultura Viva.* San Ignacio Velasco: Universidad Católica Chiquitana / Gobierno Autónomo Departamento Santa Cruz, 2012 [CD-ROM].

MARTINS, Renata Maria. "Recensione: Gauvin Alexander Bailey. The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the churches of colonial Peru". In: *Revista Figura Studi sull' Immagine nella Tradizione Classica.* Revista do Projeto Temático *Plus-Ultra.* São Paulo, 2013, I, n. 1. [<http://figura.art.br/revista/>]

MATTEI, Sonia (Org.). *Cesare Ripa: Iconologia.* Turim: Einaudi, 2012.

MEZZALIRA, Francesco. *Le immagini degli animali tra scienza, arte e simbolismo. Elementi di zooiconologia*. Costabissara (Vicenza): Angelo Colla Editore, 2013.

MIGLIACCIO, Luciano. “Grotescas, Emblemas, Empresas: Funções do Ornamento no Sistema Figurativo Híbrido da América Colonial”. Belém do Pará: *Atas do IV Encontro Internacional de História Colonial*, 2012 [no prelo].

PASTOREAU, Michel. *Bestiari del Medioevo*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2012.

PICINELLI, Filippo. *El Mundo Simbolico (Mondo Simbolico o sia Università d'impres scelte, spiegate ed illustrate, con sentenze ed erudizioni sacre e profane* (1653). Zamora, Michoacán, México, Ed. Colegio de Michuacán, 1997 [tradução do latim e do italiano para o espanhol: Eloy Gómez Bravo].

PICINELLI, Filippo. “VII *El Escorpión*”. In: **PICINELLI**, Filippo. *El Mundo Simbólico: Serpientes y Animales Venenosos, los Insectos*. Cidade do México: Colegio de Michoacán / Conacyt, t. VII, 1999, pp. 115-123.

ROWLAND, Ingrid. “L'Emblematica di Athanasius Kircher”. In: **BOLZONI**, Lina; **VOLTERRANI**, Silvia (Org.). *Con Parola Brieve e con Figura: Emblemi e Imprese fra Antico e Moderno*. Pisa: Edizione della Normale, 2008, n. 15, pp. 553-576 [*Giornate di Studio*. Pisa, Scuola Normale Superiore, 9-11 dezembro, 2004].

SEBASTIÁN, Santiago. “La pintura

emblemática de la Casa del Fundador de Tunja”. In: ***Estudios sobre el Arte y Arquitectura en Colombia***. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2006, pp. 324-328.

SOBRAL, Luís de Moura. “The Emblem Book Collection of Diogo Barbosa Machado (1682-1772)”. In: **GOMES**, Luís (Org.). ***Mosaics of Meaning Studies in Portuguese Emblematics***. Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 2008, pp. 153-186, v. 13.

VASARI, Giorgio. “Descrizione dell’Opere di Giorgio Vasari. Pittore e Architetto Aretino”. In: **VASARI**, Giorgio. ***Le Vite de`più eccellenti pittori, scultori e architettori*** (1568). Roma: Newton Compton, 1998.

WITTKOWER, Rudolf. *Two: Eagle and Serpent. Journal of Warburg Intitute*, II, 1938-1939. In: **WITTKOWER**, Rudolf. *Allegory and Migrations of Symbols*. Londres: Thames and Hudson, 1977, pp. 15-44.

Figura - Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica, nº 2, 2014.

[1] Retrato pertencente ao acervo da *Galleria degli Uffizi*, Florença. Ver CATÁLOGO da Mostra *Mestres do Renascimento: Obras-Primas Italianas*. São Paulo: Ministério da Cultura / Banco do Brasil, 2013, pp. 116-117.

[2] CATÁLOGO da Mostra *Mestres do Renascimento...*, 2013, Op. cit., p. 116.

[3] CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. [Trad. do It. para o Port. por Carlos Louzada].

[4] AURIGEMMA, Luigi. *Il Segno Zodiacale dello Scorpione: nelle tradizioni occidentali dall'antichità greco-latina al Rinascimento*. Torino: Einaudi, 1976. Agradecemos ao Prof. Dr. Maurizio Ghelardi (Scuola Normale Superiore di Pisa) pela indicação e consulta à obra.

[5] Entre 2010 e 2013, desenvolvemos pesquisa de pós-doutorado sobre a tradição emblemática na arte brasileira do período colonial, intitulada “Das Bibliotecas Europeias às Oficinas Missionárias: A Circulação de Livros de Emblemas e a Decoração de Espaços Religiosos na América Portuguesa (séculos XVI-XVIII)”. A pesquisa foi realizada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP, supervisionada pelo Prof. Dr. Luciano Migliaccio, com períodos de estágio no exterior na *Scuola Normale Superiore di Pisa* (2011 e 2013, supervisor: Prof. Dr. Maurizio Ghelardi) e na *Universidad Pablo de Olavide* em Sevilha (2012, supervisor: Prof. Dr. Francisco Ollero Lobato), foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, e estava vinculada ao “Projeto *Plus-Ultra*: a transferência e a recepção da tradição artística clássica da Europa Mediterrânea para a América Latina” (2008-2012), coordenado pelo Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

[6] “Tanto o emblema como a divisa são associações livres de imagens e motes. Eles distinguem-se apenas pela função,

sendo a divisa um emblema (no sentido da etimologia grega de objeto a ser contemplado) que é adotado por um indivíduo para expressar uma intenção moral e pode mudar no tempo, a diferença do brasão e do emblema que possuem uma função de identificação dinástica ou de ensino moral sem se identificar com um indivíduo em particular”. MIGLIACCIO, Luciano; MARTINS, Renata. “Emblemas & Grotescas: A Tradição Artística Clássica e a Decoração das Missões Jesuíticas na América Portuguesa e na América Hispânica”. In: *Anales de las XIV Jornadas Internacionales Misiones Jesuíticas: Memoria, Patrimonio, Cultura Viva*. San Ignacio Velasco: Universidad Católica Chiquitana / Gobierno Autónomo Departamento Santa Cruz, 2012 [CD-ROM].

[7] Sobre Hieróglifos, ver ECO, Umberto. *Serendipities: Language and Lunacy*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1998 [Trad. William Weaver].

[8] Quanto aos bestiários medievais, ver, entre outros autores: PASTOREAU, Michel. *Bestiari del Medioevo*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2012. A título de exemplo, no interior do Batistério de Pisa na Itália, um complexo capitel, do início do séc. XIII, com histórias de caça de diversos animais perigosos (como os ursos), derivadas dos Bestiários Medievais, como também nos afrescos de Giotto na *Cappella Scrovegni* (1304-1305) em Pádua, na cena *Nascita dei Leoncini* como representação simbólica de *Noli me tangere* [*Non mi toccare*], na aparição de Cristo à Madalena. Cf. FRUGONI, Chiara. *La voce delle*

Immagini: Pillole iconografiche del Medioevo. Turim: Einaudi, 2010, pp. 217-222, e Fig. 167 (p. 220).

[9] “Nel Medioevo con la dizione ‘Bibbia Moralizzata’ s’intendeva un libro dove del testo bíblico era fatta una scelta, citando soltanto alcuni versetti; quei versetti venivano poi accompagnati da un breve commento che ne spiegava i molteplici possibili significati; il tutto era spesso commentato da immagini binarie: una illustrava la Sacra Scrittura, l’altra il significato morale”. FRUGONI, Chiara. *La voce delle Immagini: Pillole iconografiche del Medioevo*, 2010, Op. cit., p. 44, nota 15.

[10] “Il vocabolario per immagini dell’Iconologia è proposto come un linguaggio neutro, che ‘non afferma né nega qualcosa di alcuno’. Le voci allegoriche sono intese dunque come elementi simbolici modulari, semanticamente elementari, come lemmi figurati da combinare in composizione più complesse. Per questo Ripa le differenzia dagli emblemi e dalle imprese, che sono concepiti come strutture concettuali più elaborate, creazioni dotate di significati autonomi e di norma non facilmente combinabili tra loro”. MATTEI, Sonia (Org.). *Cesare Ripa: Iconologia*. Turim: Einaudi, 2012, p. XXVI. E ainda sobre os hieróglifos, a emblemática e as chamadas *Imprese* na Iconologia de Ripa: “L’emblemática cinquecentesca confluisce nell’Iconologia con l’apporto ingente di materiali e simboli soprattutto tratti dalle opere di Pierio Valeriano e Andrea Alciato. Emblemi e geroglifici diventano dunque componenti fondamentali delle allegorie di Ripa, sia sotto forma di

attributi che come voci allegoriche singole. Diverse è invece l'apporto delle imprese che appare, a una prima lettura, meno significativo". MATTEI, Sonia (Org.). *Cesare Ripa: Iconologia*, 2012, Op. cit., p. LXXXVI.

[11] PICINELLI, Filippo, *El Mundo Simbolico (Mondo Simbolico o sia Università d'impresce scelte, spiegate ed illustrate, con sentenze ed erudizioni sacre e profane*, 1653), Zamora, Michoacán, México, Ed. Colegio de Michuacán, 1997 [tradução do latim e do italiano para o espanhol: Eloy Gómez Bravo]. Ver especificamente "VII *El Escorpión*". In: PICINELLI, Filippo. *El Mundo Simbólico: Serpientes y Animales Venenosos, los Insectos*. Cidade do México: Colegio de Michoacán / Conacyt, t. VII, 1999, pp. 115-123.

[12] Vale aqui ressaltarmos de que o *Lumina Reflexa*, de autoria de Picinelli, não é um Livro de Emblemas. Segundo os recentes estudos do especialista Rubem Amaral Jr., e compartilhado com a autora logo após o IX Congresso Internacional de Emblemática em Málaga (setembro de 2013), os respectivos autores e seus Livros de Emblemas, que pertenciam à Biblioteca de Vigia, eram os seguintes: Covarrubias (Juan ou Sebastián, não se pode afirmar ao certo), *Emblemas Morales*; Jeremias Drechsel (Drexelius), *Opera Omnia*, devendo, portanto, conter seus vários livros de emblemas; Francisco Garau SJ, *El Sabio instruido de la Naturaleza, en quarenta máximas, políticas y morales*; Juan Eusebio Nieremberg SJ, todas as obras, devendo incluir, portanto, os *Stromata*

S. Scripturae, Filippo Picinelli, *Mundus Symbolicus*; Juan de Solórzano Pereira, *Emblemas*, isto é, *Emblemata Centvm, Regio Politica*; e Ottavio Scarlattini, *Huomo Simbolicus*, ou seja, *L’Huomo, e sue parte figurato*. A obra referida apenas como *Vida de S. Bento e empresas*, segundo também Amaral Jr., deve ser a de Frei João dos Prazeres, *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento*, e seria um dos poucos livros de emblemas originais portugueses. O livro de Alciato que acreditávamos estar presente através da tradução de Brocense (de qualquer maneira, a primeira edição de Brocense é de 1766, portanto, não poderia figurar no Inventário da expulsão, que na América Portuguesa ocorreu em 1759), parece se referir na verdade, diz Amaral Jr., ao livro de Thomas Sanches, de *Opera Moralia in procepta Dei* (Lyon, 1634-35). Da mesma forma, quanto a Jacques Callot, que publicou diversos livros de Emblemas, a obra mencionada no Inventário parece não pertencer ao gênero, já que não aparece nos Catálogos mais completos de Livros de Emblemas. Agradecemos ao estudioso Rubem Amaral Jr. pelas valiosas observações. Ver entre as muitas publicações do autor acerca dos Livros de Emblemas, por exemplo, AMARAL JR, Rubens. “Portuguese Emblematics: an Overview”. In: GOMES, Luís (Org.). *Mosaics of Meaning Portuguese Emblematics*, Glasgow: University of Glasgow, 2008, pp. 01-20. Para consulta ao Manuscrito do Catálogo da Livraria da Casa-Colégio de Vigia, In: *Archivum Romanum Societatis Iesu-ARSI, Brasiliae* 28 [*Inventarium Maragnon*], ff. 18v-33. Ver também o *Catálogo* completo da Livraria do

Colégio de Vigia com seleção de obras e anotações da Profa. Sylvie Deswarte, em MARTINS, Renata Maria de A. “Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)”. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP, 2009, vol. 2 [orientador: prof. Dr. Luciano Migliaccio]. A transcrição do *Catálogo* foi publicada integralmente em LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil* (1938). São Paulo: 2004, t. IV, vol. 4, pp. 160-167.

[13] Ver CRIVELLO, Fabrizio (Org.). *Otto Pacht. La Scoperta della Natura. I Primi Studi Italiani* (Munique, 1950). Turim: Einaudi, 2011 [Introdução de Enrico Castelnuovo]; e também como repertório de imagens da natureza: *L'Erbario & Animalia e Creature Mostruose*. ANTONINO, Biancastella (Org.). *Creature Mostruose di Ulisse Aldrovandi*. Federico Motta Editore, 2004, 2 v.

[14] GISBERT, Teresa. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz, Bolívia: Editorial Gisbert y Cia, 2008.

[15] WITTKOWER, Rudolf. *Two: Eagle and Serpent. Journal of Warburg Intitute*, II, 1938-1939. In: WITTKOWER, Rudolf. *Allegory and Migrations of Symbols*. Londres: Thames and Hudson, 1977, pp. 15-44.

[16] Ver “Eyeing the Other: The Indigenous Response”. In: BAILEY, Gauvin Alexander. *Art of Colonial Latin America*. Nova Iorque: Phaidon, 2005, pp. 69-109.

[17] Especialmente no que se refere aos animais, ver a recente publicação italiana acerca da chamada *Zooiconologia*, MEZZALIRA, Francesco. *Le immagini degli animali tra scienza, arte e simbolismo. Elementi di zooiconologia*. Costabissara (Vicenza): Angelo Colla Editore, 2013.

[18] Sobre os emblemas nas portas da Catedral de Pisa e seus significados, ver GRASSI, Ranieri. *Descrizione Storica e Artística di Pisa e de suoi Contorni*. Pisa: Typographia dell I. E R. Università, 1837, v. 2, pp. 30-32.

[19] BAILEY, Gauvin Alexander. *Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. Notre Dame, Indiana: Notre Dame University Press, 2010. Ver resenha do livro em MARTINS, Renata Maria. “*Recensione: Gauvin Alexander Bailey. The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the churches of colonial Peru*”. In: *Revista Figura Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica*. Revista do Projeto Temático *Plus-Ultra*. São Paulo, 2013, I, 1. Em <http://figura.art.br/revista/>

[20] Ver diversas edições do *Emblematum Liber* de Alciati, de 1531 a 1621, em *Alciato at Glasgow*, emblems.arts.gla.ac.uk

[21] SEBASTIÁN, Santiago. “La pintura emblemática de la Casa del Fundador de Tunja”. In: *Estudios sobre el Arte y Arquitectura en Colombia*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2006, p. 325. Artigo publicado originalmente em GOYA, *Revista de Arte* 166 (janeiro / fevereiro de 1982), pp. 178-183. O mesmo artigo pode ser também encontrado em *Revista Apuntes* 19

(maio de 1982), pp. 13-20. Sobre as pinturas em Tunja, ver também FOLGUERA, José Miguel Morales. *Tunja: Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998.

[22] SEBASTIÁN, “La pintura emblemática de la Casa del Fundador de Tunja”, 1998, Op. cit, p. 325.

[23] SEBASTIÁN, “La pintura emblemática de la Casa del Fundador de Tunja”, 1998, Op. cit, p. 325.

[24] SEBASTIÁN, “La pintura emblemática de la Casa del Fundador de Tunja”, 1998, Op. cit, p. 325.

[25] Ver o estudo fundamental de INSOLERA, Lydia Salviucci. *L` Imago Primi Saeculi (1640) e el significato dell`immagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro*. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2004.

[26] “Como sabemos, a palavra grotesca define um tipo de ornamento formado por figuras híbridas, antropomorfos, zoomorfos e vegetais, e outros elementos quais festões, guirlandas, candelabros, nós, nascido da imitação dos estuques que decoravam as construções de Roma antiga, e que foram redescobertas a partir do final do século XV e colocadas na moda pelo ateliê de Pinturicchio. As grotescas eram consideradas como o lugar da invenção livre por parte da fantasia do artista, mas, por isso mesmo foram associadas a uma atividade mental fora dos limites da razão”. MIGLIACCIO, Luciano. *Grotescas, Emblemas, Empresas: Funções do*

Ornamento no Sistema Figurativo Híbrido da América Colonial. Belém do Pará, Atas do IV Encontro Internacional de História Colonial, 2012 [no prelo].

[27] MIGLIACCIO, Luciano. *Grotescas, Emblemas, Empresas: Funções do Ornamento no Sistema Figurativo Híbrido da América Colonial*. Belém do Pará, Atas do IV Encontro Internacional de História Colonial, 2012, Op. cit. [no prelo].

[28] Ver ALMEIDA, Isabel. *Alciatus in Parnassus: Emblematic Elements in Vieira`s Sermons*. In: GOMES, Luís (Org.), *Mosaics of Meaning Portuguese Emblematics*. Glasgow: University of Glasgow, 2008, pp. 65-88.

[29] VASARI, Giorgio. “Descrizione dell`Opere di Giorgio Vasari. Pittore e Architetto Aretino”. In: *Le Vite de`più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568). Roma: Newton Compton, 1998, p. 1365 e p. 1368. Agradecemos ao nosso supervisor Prof. Dr. Luciano Migliaccio pela indicação e acesso ao texto.

[30] ROWLAND, Ingrid. “L`Emblematica di Athanasius Kircher”. In: BOLZONI, Lina; VOLTERRANI, Silvia (Org.). *Con Parola Brieve e con Figura: Emblemi e Imprese fra Antico e Moderno*. Pisa: Edizione della Normale, 2008, n. 15, pp. 553-576 [*Giornate di Studio*. Pisa, Scuola Normale Superiore, 9-11 dezembro, 2004].

[31] A tradicional *Sociedad Española de Emblematica* promoveu o seu IX Congresso Internacional *Confluencia de la Imagen y de la Palabra. Emblemática e Artificio Retórico*, de 25 a 27 de

setembro de 2013, na *Universidad de Málaga*. Como pesquisadora membro da *Sociedad*, participei do Congresso apresentando trabalho decorrente do projeto de pós-doutorado, intitulado *Biblioteca Seleta, Pintura Espiritual, Domínio Cultural Os Livros de Emblemas e a Pintura Decorativa nas Missões Jesuíticas da América Portuguesa (séculos XVI- XVIII)*. Ver historiadelartemalaga.es

[32] *Link para a Biblioteca Emblemática da Università di Bergamo na Itália:* dinamico1.unibg.it

[33] *Link para o Emblematica Online: Resources for Emblem Studies, da University of Illinois nos Estados Unidos:* emblematica.grainger.illinois.edu

[34] Na Biblioteca Nacional, durante pesquisa de pós-doutorado, realizamos trabalho de revisão do inventário realizado pelo Prof. Luís de Moura Sobral (2008) na Coleção Diogo Barbosa Machado, na seção “Symbolos, Emblemas e Empresas”, contendo 186 entradas, que nos permitiu localizar livros de emblemas, então desaparecidos, na reserva técnica do acervo da BN ou em outros setores nada condizentes com a natureza, com o valor ou com a raridade das obras em questão, como por exemplo, o livro de autoria de Jacopo Boschius (*Symbolographia sive de Arte Symbolica Sermones Septem*, 1702) ou os dois volumes de Antonius Ginther (*Mater Amoris et Doloris...*, uma edição de 1711 e outra de 1726), que após nosso trabalho de localização em julho de 2012 passaram pelo setor de restauração, para assim fazerem parte do setor de obras raras da BN,

facilitando o acesso do público especializado àquelas obras valiosas e fundamentais. Neste sentido, agradecemos à equipe de bibliotecárias e técnicas de documentação do setor de iconografia, especialmente à Mônica Carneiro e à Sônia Alice. Ver inventário em SOBRAL, Luís de Moura. “The Emblem Book Collection of Diogo Barbosa Machado (1682-1772)”. In: GOMES, Luís (Org.). *Mosaics of Meaning Studies in Portuguese Emblematics*. Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 2008, pp. 153-186, v. 13.

[35] Ver relação de livros de emblemas digitalizados durante nosso trabalho de pesquisa (120 livros), da Biblioteca *Cicognara* da UNICAMP em: “Emblemi”. In: *Catalogo Ragionato dei Libri d'Arte e d'Antichità posseduti dal Conte Cicognara*. Pisa: Niccolò Capurro (cò caratteri di P. Didot), 1821, p. 313 (da chamada 1831 à chamada 1977). Dos 120 livros de emblemas que compunham a Biblioteca *Cicognara*, sete exemplares não foram localizados pela biblioteca da UNICAMP: n. 1901: Giovio, Paolo ..., n. 1911: Langois, Franciscus ..., n. 1931: *P. Mundus* ..., n. 1952: Sambuci, Joannis ..., n. 1955: *S. Florentii* ..., n. 1960: *Tafereel, Van* ..., n. 1964: *Divina et Humana* Quanto ao trabalho de digitalização, e da formação do Banco de Dados de Livros de Emblemas da Biblioteca *Cicognara* na Biblioteca Central Cesar Lattes da UNICAMP (Diretoria de Coleções / Obras Raras), agradecemos especialmente à Teresa Cristina O. N. de Carvalho.

