

EM BUSCA DA LINGUAGEM UNIVERSAL: Os Livros de Emblemas dos Séculos XVI e XVII

IN SEARCH OF THE UNIVERSAL LANGUAGE: The Emblem Books of the 16th and 17th Centuries

Brenda Yasmin DEGGER¹

Resumo: Nos séculos XVI e XVII, livros de emblemas foram um tipo de publicação de considerável circulação no Velho Continente. Escritos, publicados, reeditados e traduzidos nos grandes centros de publicação, os livros de emblemas tinham usos pedagógicos e recreacionais, além de servirem como manuais para artesãos e artistas. O presente artigo aborda as principais características dessas obras, seu contexto de produção, as fontes de inspiração mobilizadas pelos seus autores e as discussões acadêmicas em torno dos emblemas. Especial atenção é dada aos livros considerados fundadores do gênero, o *Emblematum Liber* (1531) de Andrea Alciati e a *Iconologia* (1593) de Cesare Ripa. Assim, explora-se ao longo do texto as potencialidades de estudos apoiados em livros de emblemas para a melhor compreensão de imagens produzidas no Renascimento.

Palavras-chave: livros de emblemas; Renascimento; Cesare Ripa.

Abstract: In the 16th and 17th centuries, emblem books were a publication genre with considerable circulation in the Old Continent. These books have been written, published, re-edited, and translated in the major publishing centers, had pedagogical and recreational uses and served as manuals for artisans and artists. This article approaches the main characteristics of these works, their context of production, the sources of inspiration mobilized by their authors, and the academic discussions around emblems. Special attention is given to the books considered the genre's founders: the *Emblematum Liber* (1531) by Andrea Alciati and the *Iconologia* (1593) by Cesare Ripa. Thus, the potential of studies based on emblem books is explored throughout the text to better understand images produced in the Renaissance.

Keywords: emblem books; Renaissance; Cesare Ripa.

Um desafio para estudos fundamentados em fontes imagéticas produzidas no Renascimento e na Primeira Modernidade é a compreensão das diversas camadas de significado e referências que estas apresentam. Um exemplo disso são os mapas ricamente decorados com personificações dos continentes [Fig. 1]. Quais elementos são escolhidos para designar determinada parte do mundo em detrimento de outra? Que tipo

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. O presente artigo está relacionado à dissertação de mestrado que desenvolvi na mesma instituição com bolsa da CAPES.

de narrativas essas escolhas produzem? Quais convenções são cumpridas ou estabelecidas pelos idealizadores dessas imagens? Diversos trabalhos acadêmicos se debruçaram sobre essas questões, frequentemente apontando as relações dessas imagens com aquelas contidas em livros de emblemas (MARTÍNEZ, 2019; OLIVEIRA, 2014; DEGGER, 2021). Por compilar representações visuais de diversas temáticas em uma única publicação, os livros de emblemas contribuem para a interpretação de imagens presentes em diversas obras Renascentistas.

Figura 1 – Mapa-múndi de Johannes Vrients



Fonte: VRIENTS, Johannes. *Orbis Terræ Compendiosa Descriptio ex peritissimorum totius orbis Gæographorum operibus desumta*. Antuérpia, 1596. Disponível em: <https://www.raremaps.com/gallery/detail/25052/orbis-terrae-compendiosa-descriptio-ex-peritissimorum-totiu-vrients>. Acesso em: 02 de ago. de 2023.

O presente artigo busca examinar os livros de emblemas a partir das discussões sobre em que consiste um emblema, quais são seus contextos de produção, influências, significados e o modo como foram estudados academicamente desde o século XIX. Assim, o texto se divide em três subitens. O primeiro deles introduz e contextualiza os livros de emblemas com ênfase nas obras inauguradoras do gênero o *Emblematum Liber* (1531) e a *Iconologia* (1593), de Andrea Alciati e de Cesare Ripa, respectivamente. O

segundo discute hieróglifos egípcios e divisas como dois conjuntos de inspirações para os livros de emblemas. Por fim, o terceiro item investiga teorias e metodologias para o estudo de emblemas.

A proliferação de emblemas nos séculos XVI e XVII

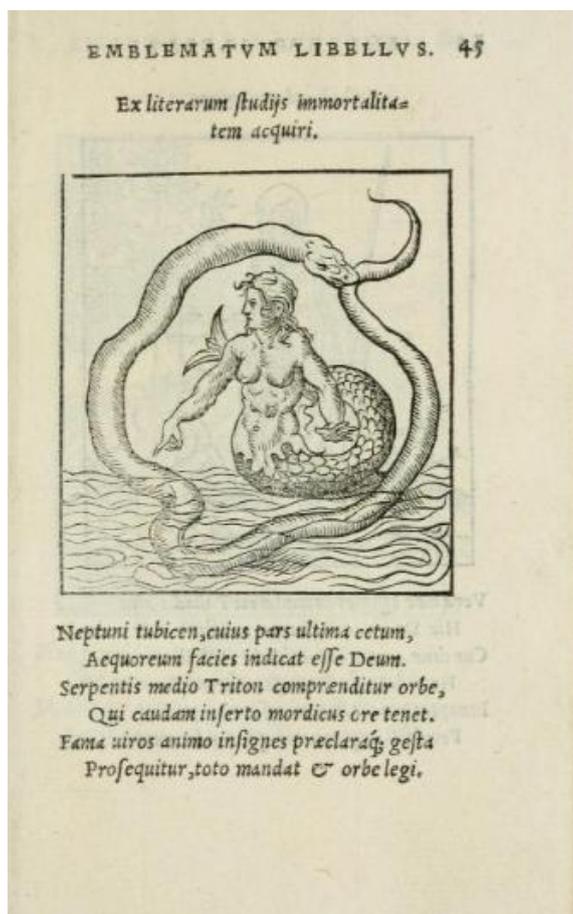
Peter Daly (1998) afirma que cerca de 5,3 mil livros de emblemas foram publicados entre os séculos XVI e XVII, entretanto, o autor não coloca essa cifra em perspectiva de modo que é difícil mensurar se este seria um grande ou pequeno número de versões. As traduções em diversas línguas vernáculas, especialmente em francês, inglês e italiano, apontam para a circulação que este tipo de literatura teve ao longo do tempo. Contribui igualmente para esse argumento as múltiplas edições de uma obra em uma mesma língua, como é o caso da *Iconologia* de Cesare Ripa abordada no presente artigo. Há um consenso entre pesquisadores de que foi a publicação em 1531 do *Emblematum Liber* de Andrea Alciati que deu forma a esse gênero literário caracterizado por mobilizar uma série de influências correntes no século XVI. Algumas referências são provenientes da Antiguidade Clássica, outras da tradição judaico-cristã, há, ainda, referências a hieróglifos egípcios.

Sobre emblemas, em 1946 Henri Stegmeier esperava que eles não precisassem ser definidos ou redefinidos a cada novo trabalho acadêmico (1946). Previsivelmente, Stegmeier não foi o último pesquisador a oferecer uma aceção pretensamente definitiva para o que seriam emblemas. A dificuldade em chegar a um acordo sobre o assunto é potencializada pela proliferação de termos frequentemente usados como sinônimos, entre eles estão a personificação, o epigrama, o provérbio, a alegoria, a metáfora, a divisa ou *impresa*, a figura, o símbolo. Autores se apoiam no livro de Alciati como modelo e parâmetro tanto para emblemas quanto livros de emblemas. O caráter pedagógico desses impressos é constantemente enfatizado, especialmente em exemplares produzidos por jesuítas (STEGMEIER, 1946; HILL, 1970; DALY, 1998). O público presumido desses livros era uma elite letrada composta por humanistas, artesãos, burgueses, eclesiásticos e nobres.

De modo geral, os emblemas se configuram a partir de três elementos: *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio*. A *inscriptio* é o nome ou título do emblema; a *pictura* é a imagem frequentemente realizada a partir de placas de madeira ou cobre; por fim, a *subscriptio* consiste no texto que oferece uma interpretação para os outros dois elementos (DALY, 1998). Como exemplo ilustrativo é pertinente trazer um emblema do próprio Alciati.

Em “A imortalidade é alcançada pelos estudos literários” [Fig. 2] a *inscriptio* é o título acima da gravura que configura, por sua vez, a *pictura*, enquanto a *subscriptio* compreende o texto: “Tritão, o trombeteiro de Netuno (cujas partes inferiores mostram que ele é um monstro marinho e cuja face mostra que ele é um deus), está no meio do círculo de uma cobra que prende sua cauda com os dentes. A fama persegue homens dignos em espírito, e seus esplêndidos feitos, e ordena que eles sejam lidos por todo o mundo” (1534, p. 45)².

Figura 2 – A imortalidade é alcançada pelos estudos literários



Fonte: ALCIATI, Andrea. *Emblematum Liber*. Augsburg: Heinrich Steyner. 1534, p. 45.

Possivelmente devido ao custo elevado de produção de gravuras, alguns livros do gênero não as possuem. A imagem formada pelo texto seria, nesses casos, suficiente para completar o emblema. Entretanto, o fato de que livros de emblemas publicados originalmente sem imagens tiveram gravuras adicionadas em edições posteriores indica que havia uma tendência a incorporá-las como parte do livro. Seria essa uma

² As traduções são minhas, a menos que indicado de outro modo.

expectativa ou demanda do público? Uma forma de garantir melhores vendas? Atualmente não há uma resposta universalmente aplicável para essas perguntas.

No exemplo elencado, a *subscriptio* do emblema está em latim, porém era comum que livros de emblemas fossem publicados em línguas vernáculas. Além disso, os textos eram frequentemente escritos em prosa ou verso, mas em alguns casos os autores utilizavam ambos para a composição da *subscriptio*. Havia também emblemas que possuíam mais de uma gravura. Para Robin Raybould, “apesar dessas variações, o emblema em três partes era o formato padrão e fornecia uma representação ideal do símbolo, do significante, e do propósito que era ocultar bem como revelar significado” (2006, p. 251).

A variedade de formatos de livros de emblemas pode, em um primeiro momento, desencorajar pesquisadores ou incentivar uma busca infrutífera por um modelo universal, assim como pelas origens do gênero. A esse respeito, John Manning considera que “o erro de muitos teóricos é que eles procuram por uma encarnação normativa da forma que nega a mesma flexibilidade que deu vida ao gênero” (2004, p. 25). Este autor valoriza a diversidade dos livros de emblemas como um ponto de partida metodológico para pesquisas a partir dessas obras. Manning propõe que “tudo o que era denominado um emblema era, de fato, um emblema” (p. 24). Ademais, ele é veemente em refutar a ideia de que emblemas seriam especialmente difíceis de interpretar, uma reputação criada e disseminada por estudos acadêmicos que apostavam em uma aura de mistério e simbolismo esotérico desses elementos. A publicação de livros de emblemas cujo público alvo eram crianças colabora para o argumento do autor. A dificuldade percebida em acessar os diversos significados e usos de emblemas denota uma limitação atual em reconhecer referências correntes para elites letradas da época. Para melhor compreender o gênero, Manning enfatiza que a sociedade desse período, séculos XVI e XVII, era repleta de emblemas presentes desde sermões ao teatro, poesia, arquitetura, pintura e vestimentas (2004). Nesse sentido, em *Frauenzimmer Gesprächspiele* [Jogos conversacionais do quarto de mulheres], publicado entre 1644 e 1657, Georg Philipp Harsdörffer descreve uma série de jogos que poderiam ser realizados com base em emblemas: inventar imagens para emblemas a partir de passagens bíblicas, criar *subscriptio* ou *motto* com versos de poemas ou imagens escolhidas, e assim por diante.

As temáticas dos emblemas também são variadas. Algumas publicações se centravam em temas específicos como o livro *Amorum Emblemata* [Emblemas do Amor] de Otto van Veen, publicado em Antuérpia em 1608, e o *Emblemata Sacra* [Emblemas Sacros] de Daniel Cramer e Conrad Bachmann, publicado em Frankfurt em 1617.

Apesar da maioria expressiva dos livros terem sido escritos por homens, há exemplos de publicações de mulheres, é o caso de *Emblèmes ou Devises Chrestiennes* [Emblemas ou divisas cristãs] de Georgette de Monteney publicado em Lyon entre 1567 e 1571.

Ao escrever o *Emblematum Liber*, Andrea Alciati (1492–1550), na época estudante de direito, tinha aspirações mais contidas que a publicação de uma obra de referência para um novo gênero literário. Em 1522, Alciati enviou uma carta para seu amigo Francesco Calvo na qual anunciava sua “invenção”. A escrita, inspirada pelo conhecimento que Alciati possuía dos epigramas gregos presentes em textos que havia auxiliado a traduzir, tinha, a princípio, um propósito recreativo, um intervalo nas atribuições acadêmicas entre os feriados de fim de ano. Tratava-se de uma atividade de lazer voltada ao círculo de amigos humanistas, a publicação não era um objetivo (MANNING, 2004, p. 38-39).

O manuscrito original do livro não chegou até os dias atuais, apesar disso, John Manning afirma que provavelmente os emblemas não eram acompanhados por imagens, a descrição verbal em latim seria suficiente para os colegas de Alciati. Em 1531, cerca de dez anos após a carta endereçada a Calvo, o *Emblematum Liber* foi publicado em Ausburgo por Heinrich Steyner. Não há registro de como o manuscrito chegou até Steyner, mas sabe-se que Alciati procurou suspender a publicação. Para Manning, uma possível explicação dessa postura tem a ver com o fato de o livro ter sido escrito com o intuito de divertir um grupo seleto de amigos. Assim, Alciati talvez sentisse embaraço pelo caráter popular da obra (MANNING, 2004). Apesar da tentativa do autor de impedir Steyner, o livro foi considerado um sucesso, de modo que Alciati aceitou a oferta de Christian Wechel, editor parisiense, para a publicação do *Emblematum Liber* com sua aprovação, acrescido de ilustrações. A partir desse momento, Alciati republicou e supervisionou edições do livro até seu falecimento em 1550. Traduções e novas edições foram continuamente publicadas nos séculos seguintes de modo a consolidar a posição privilegiada desse livro de emblemas.

Além da obra de Andrea Alciati, outro livro de emblemas que teve ao longo do tempo uma grande variedade de edições, traduções, atualizações e é constantemente recuperado como um exemplo desse tipo de literatura é a *Iconologia* de Cesare Ripa (1555–1622). Publicado originalmente em Roma em 1593, o livro foi produzido nesse período inicial do gênero. A primeira edição foi dedicada ao cardeal de Florença, Anton Maria Salviati, que empregava Ripa como *trinciante*, responsável pelo corte de carnes nobres em banquetes (STEFANI, 1990). A princípio, os emblemas da *Iconologia* não possuíam as gravuras que, adicionadas sob a supervisão de Ripa em edições seguintes,

se tornaram uma característica indispensável da obra e uma das principais razões para sua popularidade e consequente retomada por acadêmicos. A segunda edição, publicada em 1603, contém 151 ilustrações realizadas a partir de placas de madeira e teve também um aumento em relação à quantidade de emblemas. Embora não haja consenso entre pesquisadores acerca da autoria das imagens, é possível afirmar que Cesare Ripa as aprovava, tendo participado da elaboração da obra.

No que diz respeito aos temas privilegiados na *Iconologia* constata-se sua diversidade. Os emblemas de Ripa fazem referência a virtudes como a obediência, a caridade, a prudência, sendo a virtude em si também um emblema; outros emblemas são os meses do ano, partes do mundo, regiões italianas e áreas do saber como a história, a gramática e a aritmética. Os emblemas estão organizados em ordem alfabética. As gravuras dos emblemas da edição de 1603 são antropomórficas com a única exceção do emblema Caridade [Carita] que é constituído imagneticamente por uma árvore. O gênero das personificações, masculino ou feminino, parece estar relacionado ao gênero da palavra em italiano. A Alegria [Allegrezza], por exemplo, é uma mulher, enquanto o Conselho [Consiglio] é um homem. Ainda assim, é possível que a escolha do gênero de uma representação antropomórfica estivesse associada a imagens correntes mais que ao gênero do substantivo, portanto, esta não é uma hipótese conclusiva. Não havia uma norma de que os emblemas deveriam ter a forma humana, sendo também comuns a utilização de animais e objetos inanimados. Em geral, esses elementos, em conjunto, identificam a imagem e fazem com que essa seja reconhecida pelo público por meio da conexão com outros referenciais como outros livros de emblemas. No que diz respeito à terminologia, Cesare Ripa emprega os termos emblemas e imagens. Andrea Alciati é citado recorrentemente ao longo do livro, de modo a atestar a influência que sua obra exerceu na produção de livros de emblemas posteriores.

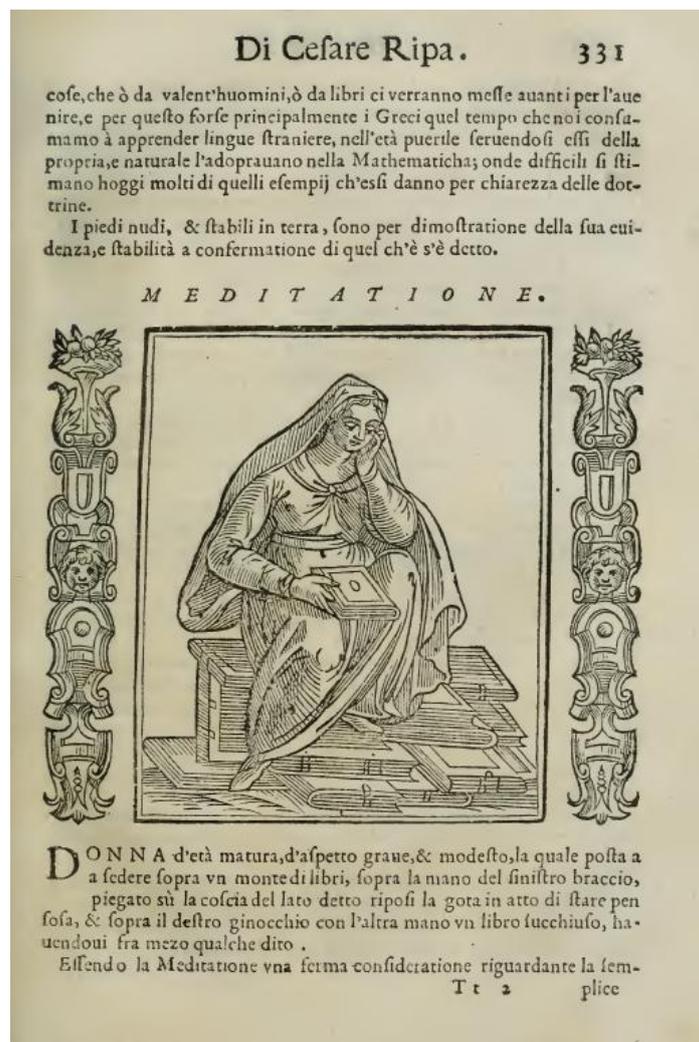
Cesare Ripa constrói a partir de seus emblemas uma visão e interpretação do mundo que passa por concepções de amizade, fé, amor; o conhecimento das estações do ano; o mundo dividido entre África, América, Ásia e Europa. A estrutura dos emblemas da *Iconologia* segue o formato *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio* como no exemplo do emblema Meditação [Fig. 3]. No topo da imagem encontra-se a *inscriptio*, seguida pela *pictura* e pela *subscriptio*. A ordem destas duas partes pode ser modificada para a melhor formatação da página. Em linhas gerais, a *subscriptio* dos emblemas de Ripa possui duas partes. Primeiro, Ripa descreve verbalmente o emblema, assim é possível criar imagens mesmo que não haja uma gravura presente. Em seguida, Ripa esclarece os

elementos escolhidos para compor o emblema. No caso da Meditação, Ripa a apresenta como:

Senhora de idade madura, aspecto grave e modesto, a qual está sentada sobre uma pilha de livros, acima da mão do braço esquerdo, dobrado sobre a coxa do referido lado, repousa a bochecha no ato de ficar pensativa e no joelho direito com a outra mão [há] um livro fechado, tendo alguns dedos entre ele (RIPA, 1611, p. 331).

Para Ripa, a postura da mulher sentada sobre os livros “pode denotar a assiduidade de sua própria operação fundada nas escrituras, que contêm os primeiros princípios naturais, com os quais se procede principalmente à investigação da verdade” (1611, p. 332).

Figura 3 – Meditatione



Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia, overo, Descrittione d'imagini delle virtu', vitii, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 331³.

O tamanho da *subscriptio* e a quantidade de informações fornecidas varia de acordo com o emblema. A *Iconologia* comporta alusões a moedas romanas, poemas e obras de grande circulação no século XVI como as de Alciati e Horapolo. Menções que demonstram de maneira inequívoca que Cesare Ripa tinha conhecimento das discussões contemporâneas a ele no que concerne a elaboração de emblemas, estando a par das convenções de representação e parte de suas origens.

As inspirações dos livros de emblemas

Bestiários e lapidários estão entre as influências para os livros de emblemas observadas por pesquisadores, especialmente pelo formato que agrega imagem, descrição e lição moral em relação a animais, plantas, pedras e demais seres. Além destes, dois conjuntos de referências mobilizadas nessas publicações, abordadas em maior detalhe neste artigo, são os hieróglifos egípcios e as divisas.

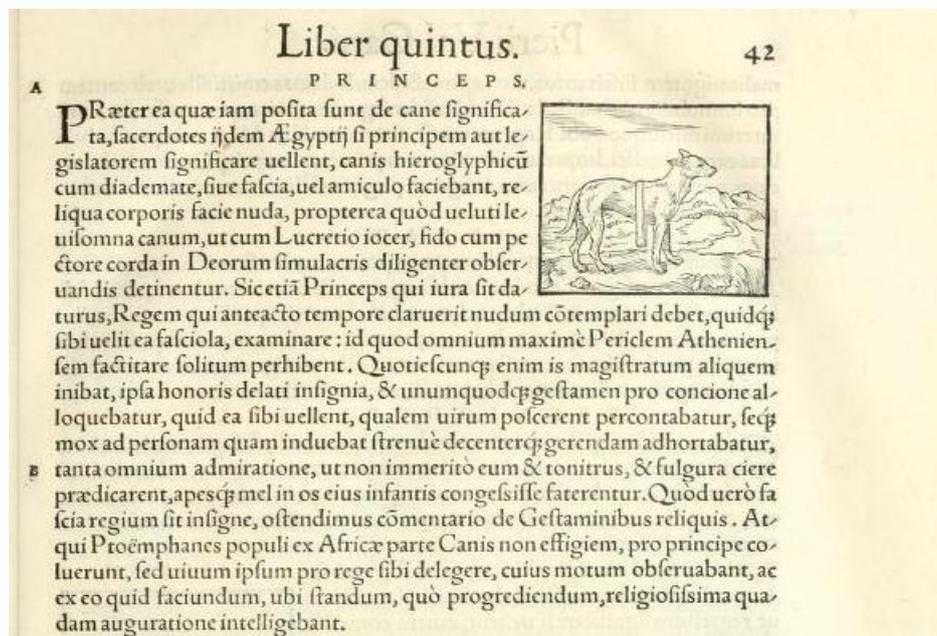
Os hieróglifos foram objeto de grande interesse e circulação ao longo do século XVI. Em 1505 foi publicada a versão grega da obra intitulada *Hieroglífica*, que compilava e interpretava hieróglifos egípcios, atribuída a Horapolo. Alguns anos depois, uma versão latina foi publicada em 1517. A data provável de escrita do texto é do século V, entretanto, sua redescoberta se deu em 1419, na ilha grega de Andros. Nesse período, a obra foi levada a Florença por Cristoforo Buondelmonti (AMARAL JUNIOR, 2005, p. 10). A popularidade desse livro entre o público letrado é atestada pela quantidade de edições e traduções realizadas, tendo ele permanecido um manual para escritores, artesãos e artistas. Assim como ocorreu com os livros de emblemas, as primeiras edições da *Hieroglífica* não possuíam gravuras, incorporadas posteriormente.

Nesse contexto, o humanista Pierio Valeriano publicou em Basileia em 1556 sua própria *Hieroglífica*, em latim, inspirada nas discussões em voga sobre os hieróglifos egípcios. A obra é uma coleção de símbolos acompanhados de seus significados. Os livros que compõem a *Hieroglífica* são divididos pelos símbolos. O leão, por exemplo, é tema do primeiro livro enquanto o segundo apresenta o elefante e o rinoceronte, o terceiro o touro, e assim sucessivamente. A adição de imagens ao texto manifesta uma

³ A imagem escolhida está presente na edição da *Iconologia* publicada na cidade de Pádua em 1611, pois está melhor preservada e digitalizada. As gravuras dessa edição são idênticas àquelas publicadas em 1603, com exceção das molduras, assim, não há prejuízo na análise dos emblemas.

semelhança notável nas tipografias de livros de hieróglifos e livros de emblemas. A gravura relativa ao Princeps [Fig. 4] presente no quinto livro da *Hieroglífica*, dedicado aos cães, tem uma forma similar, pelo posicionamento da imagem, o nome do símbolo e o texto relacionado, à *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio* de Andrea Alciati e Cesare Ripa.

Figura 4 – Princeps



Fonte: VALERIANO, Pierio. *Hierogliphica*. Basilea: Michael Isengrin. 1556, p. 42.

De acordo com Peter Daly, “durante o Renascimento, os hieróglifos egípcios eram considerados uma forma ideográfica de escrita usada por sacerdotes egípcios para obscurecer a sabedoria enigmáticamente divina” (1998, p. 17). A este propósito, John Manning complementa que em uma lógica cristã “esses artificios inteligentes dos sacerdotes egípcios eram designados para trazer a raça humana para um maior conhecimento do trabalho de Deus e também do Criador” (2004, p. 23). Havia, portanto, um entendimento de que a utilização de hieróglifos e, em consequência, de emblemas, possibilitaria uma aproximação ao sagrado, mais especificamente ao sagrado cristão. Círculos neoplatônicos renascentistas, como o de Marsilio Ficino em Florença, se dedicavam, entre outras atividades, à busca por um sistema de escrita universal. Os hieróglifos, percebidos enquanto reflexos de ideias divinas, eram, nesse contexto, uma possibilidade de linguagem universal (DALY, 1998).

Um hieróglifo, conforme os humanistas do século XVI, não configurava uma escrita em si, mas um modo simbólico de pensamento. Um único hieróglifo tampouco seria considerado um emblema. Este poderia ser formado a partir de composições de

hieróglifos e demais símbolos. Como exemplo disso, pode-se retomar o emblema já mencionado de Andrea Alciati, “A imortalidade é alcançada pelos estudos literários” [Fig. 1]. Aqui, a imortalidade é expressa pela cobra que engole a própria cauda. Ao consultar a *Hieroglífica* de Horapolo, confirma-se que este é um dos modos de representar a imortalidade, assim como o sol e a lua, que seriam elementos eternos (2002). A relação entre os emblemas de Alciati e os hieróglifos de Horapolo pode ser comprovada para além da semelhança imagética. Em Bologna, Alciati estudou hieróglifos com Filippo Fasanini, responsável pela versão latina da *Hieroglífica* (MANNING, 2004).

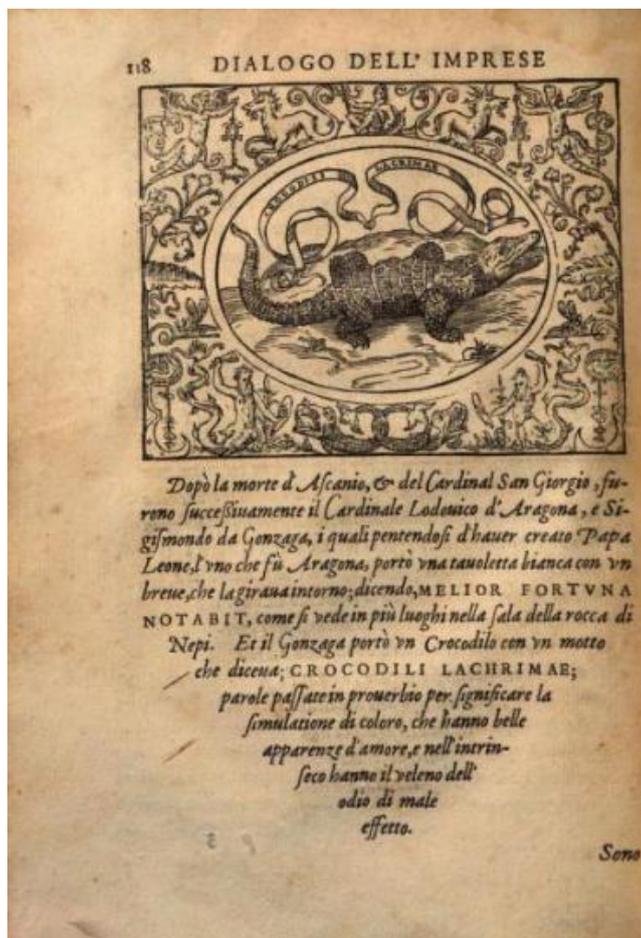
Os hieróglifos eram utilizados, para além dos emblemas, como base para moedas, divisas e inspiração poética. O retrato de Albrecht Dürer do imperador Maximiliano I contém diversos hieróglifos retirados da obra de Horapolo como o cão com a estola, o basilisco e a cobra ao redor de um globo (DALY, 1998). Com a circulação de obras como essa, os significados e interpretações comuns de hieróglifos constantemente retratados eram igualmente divulgados em círculos humanistas. Dentre eles estão um leão que devora sua presa, de modo a expressar um homem com raiva, abelhas poderiam ser súditos, um elefante seria um homem forte, honesto ou um rei, dependendo do contexto (DALY, 1998; MANNING, 2004). Novamente, a provável origem das interpretações correntes é imprecisa. Peter Daly demonstra que muitas das descrições oferecidas por Horapolo se encontram de modo similar no *Physiologus*. Tradicionalmente datado no século II esse texto foi uma das fontes para bestiários medievais (DALY, 1998).

O principal aspecto de ligação entre emblemas e hieróglifos é a tentativa de encontrar uma linguagem universal capaz de expressar ideias universais durante o Renascimento. Os humanistas não decifraram os hieróglifos, porém a interpretação que se tinha deles influenciou a literatura e as artes.

Concomitante às primeiras publicações de livros de emblemas e livros de hieróglifos, as divisas e seus livros configuram um gênero semelhante, por vezes confundido com os próprios emblemas, produzidos por humanistas dos mesmos círculos sociais. Paolo Giovio (1483–1552) era Bispo de Nocera e amigo de Andrea Alciati e sua obra intitulada *Dialogo dell’Imprese Militari et Amoroze*, publicada postumamente em Roma em 1555, é considerada a primeira sistematização de um novo gênero de imagens, as divisas ou, em italiano, *impresa* (MANNING, 2004). A primeira edição do livro não possuía gravuras, adicionadas posteriormente pela primeira vez na versão publicada em Lyon em 1559. A organização do livro é semelhante aos livros de emblemas abordados

no presente artigo [Fig. 5]. Os três elementos característicos dos emblemas podem ser identificados neste exemplo. As lágrimas de crocodilo [*Crocodili Lachrimae*] é a *inscriptio* inscrita na própria imagem gravada, a *pictura*, e retomada na *subscriptio* que oferece uma interpretação para o todo.

Figura 5 – *Crocodili Lachrimae*



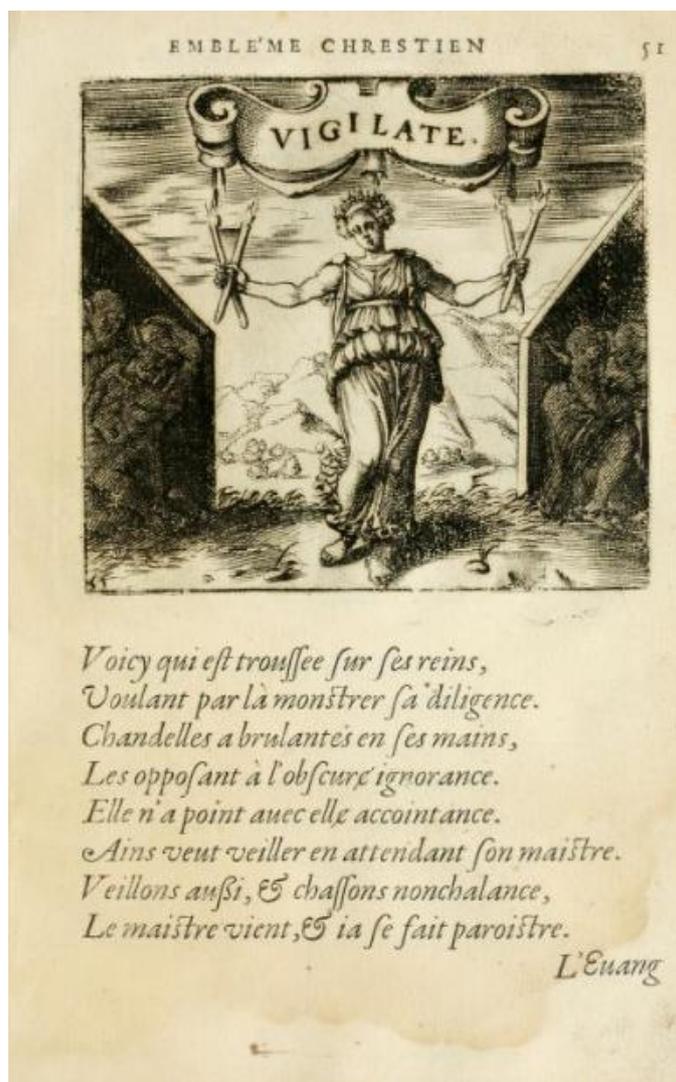
Fonte: GIOVIO, Paolo. *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze*. Lyon: Guglielmo Rouiglio. 1559, p. 118.

Parte da literatura acadêmica considera que as semelhanças são suficientes para considerar divisas e emblemas como sinônimos. Alguns autores desses livros contribuem para essa prática, como é o caso de Georgette de Montenay em seu *Emblèmes ou Devises Chrestiennes*.

Em contrapartida, os defensores da separação entre emblemas e divisas argumentam que estas são consideravelmente mais personalizadas. De acordo com Robin Raybould “o emblema era planejado para ilustrar uma lição moral, espiritual ou filosófica universalmente aplicável, enquanto a divisa retratava crenças pessoais, caráter e ambições de um único indivíduo” (RAYBOULD, 2006, p. 291). O uso de divisas

como adereços, parte de vestimentas, anéis, broches, selos, frequentemente encomendadas para ocasiões especiais, como presentes ou para festas, confirmam seu caráter mais individual se comparado com os emblemas. Peter Daly, em consonância com Raybould, afirma que o modo mais seguro de reconhecer uma divisa é pelo aspecto pessoal que esta apresenta sendo relacionada usualmente a uma pessoa ou a um monumento (1998). Para retomar o exemplo de Giovio, “lágrimas de crocodilo” é uma divisa portada por Sigismondo da Gonzaga “para significar a simulação daqueles que têm a bela aparência de amor e, em seu interior, o veneno do ódio” (GIOVIO, 1559, p. 118). Utilizadas principalmente por cortesãos, as divisas tinham como uma de suas inspirações a heráldica medieval, embora, ao contrário dos brasões, elas não fossem herdadas por descendentes (MANNING, 2004).

Figura 6 – Vigilate



Fonte: MONTENAY, Georgette de. *Emblèmes ou Devises Chrestiennes*. Lyon: Jean Marcorelle. 1571, p. 51.

A divisão entre emblemas e divisas foi iniciada pelo próprio Giovio que em seu livro postulou cinco condições para a elaboração de divisas. A primeira condição institui que as divisas devem apresentar uma proporção equivalente entre *pictura* e *inscriptio*; a segunda, que não sejam nem demasiadamente obscuras que se faça necessária a interpretação de uma sibila, nem tão claras que todo plebeu as entenda; a terceira, que sejam acima de tudo belas; a quarta, que não tenham a forma humana; e, por fim, a quinta condição é que o lema seja pequeno, mas não ao ponto de ser dúbio, e em idioma diferente daquele de quem fez a divisa, a fim de acobertar o sentimento (1559). As divisas elaboradas por Giovio cumprem com as condições estabelecidas por ele. Em outros casos, como no livro de Montenay, a imagem humana faz parte da *pictura* [Fig. 6]. A regra sobre a ausência da figura humana como condição para a divisa pode ser explicada pelo seu caráter personalista e o uso que se fazia dela em acessórios portados por membros de diferentes elites. Nesses casos, o portador da divisa é, ele mesmo, a figura humana. Uma repetição da imagem seria redundante (DALY, 1998).

Como mencionado anteriormente, os emblemas possuem uma forma tripartida que compreende *pictura*, *inscriptio* e *subscriptio*. As divisas, em contrapartida, são formadas por *pictura* e *inscriptio* sendo esta última inserida na própria imagem [Fig. 5 e 6]. A *subscriptio* que explica as divisas presentes na obra de Giovio são adições dos livros. Existem movimentos em direções contrárias entre livros de emblemas e livros de divisas. No caso dos emblemas, os livros muitas vezes precedem a aparição do emblema em outros locais, nos mapas, esculturas, pinturas, de modo a reforçar o papel dos livros como um manual para artesãos e artistas. O que não significa dizer que essas imagens não circulassem de outras maneiras antes de sua organização em um modelo impresso, porém raramente podem ser retraçadas a um episódio singular de uso concreto e específico. Os livros de divisas, tendo em vista seu grau de pessoalidade, são frequentemente formados a partir de divisas anteriormente utilizadas que, abordadas e interpretadas na *subscriptio*, se tornam referências para novas divisas. Paolo Giovio relaciona as divisas de seu livro com os homens que as portaram em determinada ocasião. Cesare Ripa esporadicamente menciona inspirações em outras obras específicas.

Discutidos os emblemas e as divisas, a diferenciação entre eles funciona como um ponto de partida da análise. Uma divisão teórica não deve ser engessada sob o risco de suscitar conclusões apressadas em relação às fontes. Livros de emblemas foram utilizados para a interpretação de emblemas que tinham expressão em outros âmbitos. Livros de divisas serviam de inspiração para novas divisas. Há igualmente aqueles que,

como Monteneý, parecem não dividir as imagens com que trabalham em diferentes categorias. Apreciando as tendências gerais desses gêneros, cabe aos pesquisadores averiguar suas particularidades e a relevância das possíveis disputas entre eles.

Os estudos de emblemas a partir do século XIX

Estudos acadêmicos sobre livros de emblemas foram realizados desde meados do século XIX. Nesse primeiro momento, as publicações de Henry Green, *Whitney's Choice of Emblems* (1866), *Four Fountains of Alciano* (1870) e *Shakespeare and the Emblem Writers* (1870), são retomadas atualmente como obras fundadoras (RAYBOULD, 2006). Na virada do século XX os emblemas perderam relevância acadêmica sendo considerados superficiais (RAYBOULD, 2006). Essa crítica aos emblemas se fundamentava no entendimento de que eles eram elaborados de maneira arbitrária tendo em vista a diversidade de significados, ocasionalmente contraditórios, que uma única imagem poderia ter. Em contraposição a essa ideia, Robin Raybould argumenta que “essas contradições não significavam que o simbolismo do emblema fosse completamente inventado pelos escritores de emblemas ou que não tivesse significado literário ou histórico para seus leitores” (2006, p. 256). Peter Daly observa que a depreciação dos emblemas renascentistas decorre de uma percepção limitada que se tinha sobre eles. Ademais, a crítica negativa desconsidera que escritores dos séculos XVI e XVII acreditavam ser possível acessar conhecimento oculto por meio de emblemas e hieróglifos (DALY, 1998).

A revalorização dos emblemas ocorreu a partir da década de 1970 com Albrecht Schöne e Dietrich Jöns que fundamentaram suas análises no estudo da exegese bíblica medieval. Schöne propõe que cada parte do emblema possui duplamente as funções de representação e interpretação (DALY, 1998). Assim, a ideia de que a *subscriptio* é uma solução do enigma proposto pela *pictura* e *inscriptio* é, para ele, redutora do potencial representativo e interpretativo dos emblemas. Além disso, Schöne considera que, para o público, a imagem é o aspecto privilegiado do emblema, mesmo quando este não possui gravuras. Nesses casos, é a imagem criada pela escrita que primeiro atrai o leitor (DALY, 1998). Em contrapartida, para o criador do emblema, a ideia seria a parte mais importante de uma imagem emblemática.

A compreensão do emblema procede majoritariamente do conhecimento clássico, da Bíblia, e da experiência. Ao longo do Renascimento e da primeira modernidade, a experiência tinha diversas acepções, cada qual com sua própria reivindicação de

autoridade. Conforme Anderson Roberti dos Reis e Luiz Estevam de Oliveira Fernandes (2014), a experiência evocada por homens letrados dos séculos XVI e XVII poderia ser de ordem mística ou se tratar da experiência de lógica matemática, de tentativa e erro. Pertinente para o estudo de livros de emblemas, a experiência poderia ser adquirida por meio da vivência fundamentada no conhecimento proporcionado por uma biblioteca. As referências de Cesare Ripa aos livros de seus contemporâneos, assim como às obras clássicas, compõem esse tipo de experiência possibilitada pela leitura. A experiência caracterizada pela “tentativa e erro” também teve seu espaço na explicação de emblemas. Peter Daly aborda o diamante como um exemplo de múltiplos significados que derivam tanto de qualidades confirmadas pela experiência vivida, sua resistência, por exemplo, quanto por explicações de seu valor baseadas na Bíblia (1998). A crença em um Deus criador de todas as coisas, de um universo ordenado e abundante em significado, permitiu a formulação de que tudo na criação divina possui um significado para além de si mesmo. A descoberta dos significados resulta, dentro desta lógica, no melhor entendimento de Deus e de seus desígnios. Daly afirma que “em muitos trabalhos acadêmicos e didáticos, assim como em livros de emblemas, nós encontramos ambos o interesse científico moderno e o método analógico em trabalho ao mesmo tempo” (1998, p. 40). As vertentes de explicações dos emblemas se modificaram em função de uma série de variáveis, religiosas, filosóficas, políticas, e podem ser analisadas ao longo da diacronia histórica devido à continua publicação de livros de emblemas.

As transformações nos usos e significados de emblemas específicos é assunto do ensaio “O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII” de Carlo Ginzburg (1986). Nesse texto, Ginzburg aborda a condenação da busca de conhecimento, a celebração dessa busca e as múltiplas nuances entre estes dois posicionamentos inconstantes. Nos emblemas, as imagens de Ícaro e Prometeu foram utilizadas ora para encorajar a curiosidade intelectual, ora para a censurar. As presumidas contradições na utilização de imagens similares para a comunicação de mensagens opostas são interpretadas historicamente de modo a refutar, embora não seja o objetivo principal de Ginzburg, uma suposta arbitrariedade dos símbolos.

Parcialmente na contramão do discurso sobre relações mais ou menos diretas entre o emblema, seus elementos e seus significados está Dietrich Jöns. A contribuição intelectual deste autor consiste principalmente em sua distinção do emblema como “forma artística” e “modo de pensar” (DALY, 1998). Jöns, diversamente de Schöne, não defende uma ligação intrínseca entre imagem e significado. A autoridade de criação

do emblema seria suficiente para estabelecer a relação entre as duas coisas do ponto de vista artístico. Como “modo de pensar” o emblema é um instrumento de conhecimento com inspiração em filosofias medievais. Apesar de algumas divergências, Jöns e Schöne concordam na intencionalidade da associação entre representação e significado. Ambos reforçam que para os criadores e leitores de emblemas, interpretar a realidade por meio deles levava à compreensão do mundo como criação de Deus. A forma artística do emblema e suas propriedades como modo de pensar são complementares para Jöns (DALY, 1998).

Além da extensa retomada das discussões acadêmicas em torno dos emblemas ao longo do tempo, Peter Daly estabeleceu alguns fundamentos para pesquisas realizadas a partir deles. De maneira similar à abordagem de demais fontes históricas, a contextualização dos emblemas e das particularidades de sua produção se faz necessária. Em seguida, é preciso questionar o que um emblema comunica, de que maneira e para quem. Outras questões para se levar em consideração são o conceito de autoria no recorte realizado, e a “intertextualidade visual” dos emblemas. O pesquisador deve estar atento a potenciais simplificações da análise, a fonte não deve ser considerada “um mero reflexo do contexto, mas sim parte do discurso que, de fato, ajudou a criar a própria realidade que se pode dizer que o emblema reflete” (DALY, 1998, p. 69).

Considerações finais

Ao longo do presente artigo os livros de emblemas foram discutidos em seus diversos aspectos e potencialidades. A proliferação de emblemas e livros de emblemas nos séculos XVI e XVII expressa a popularidade do gênero, destinado principalmente às elites letradas, como os círculos humanistas, que também se espalhou entre artesãos e artistas de maneira mais ampla. Os livros *Emblematum Liber* de Andrea Alciati e a *Iconologia* de Cesare Ripa, constantemente retomados pela literatura especializada, permanecem relevantes pelo impacto e influência que tiveram tanto em seu tempo quanto posteriormente. Nessas duas obras, a forma tripartida dos emblemas, *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio*, se estabelece, especialmente a partir da adição de gravuras ao texto. A multiplicidade de emblemas, de suas imagens e mensagens, demonstra a maleabilidade e potência criativa do gênero, característica fundamental que viabilizou sua ampla circulação.

A partir disso é possível afirmar que os livros de emblemas são fontes enriquecedoras para trabalhos que se apoiam sobretudo em imagens produzidas no

Renascimento e na Primeira Modernidade. A *subscriptio* que explica e interpreta a escolha dos elementos utilizados na composição de um emblema revela uma série de inspirações que podem ser buscadas nos textos bíblicos, na mitologia clássica, nos hieróglifos egípcios, em epigramas, e que atestam também certos padrões e convenções na representação de determinados temas. Apesar da variedade de inspirações, os emblemas desse período se inserem em uma lógica cristã que, independentemente da confissão religiosa, se baseava primordialmente na ideia de Deus como criador de um mundo ordenado e repleto de significado que deveria ser interpretado pelos fiéis. Compreender lugares comuns, e eventuais dissonâncias, torna outras imagens, como as decorações de mapas e atlas, frontispícios, pinturas e estátuas, mais acessíveis aos pesquisadores.

Uma vez que parte do objetivo de se estabelecer um conjunto comum de significados para algumas imagens, e criar imagens que transmitissem mensagens específicas, era a busca por uma linguagem universal, conhecer esse sistema é possuir chaves para a interpretação de cosmovisões renascentistas. Em direção semelhante, analisar as modificações dos emblemas ao longo do tempo possibilita o estudo de diferentes contextos históricos. Portanto, os livros de emblemas colaboram substancialmente, seja para pesquisas sobre emblemas em sua complexidade, seja para a análise de demais fontes imagéticas renascentistas.

Referências:

ALCIATI, Andrea. *Emblematum Liber*. Augsburg: Heinrich Steyner. 1534.

AMARAL JUNIOR, Rubem. *Emblemática Lusitana e os Emblemas de Vasco Mousinho de Castelbranco*. Lisboa: Chul, 2005.

DALY, Peter M. *Literature in the light of the emblem*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

DEGGER, Brenda. As fronteiras do mundo conhecido: representações da América e Ártemis nos séculos XVI e XVII. *Figura – Studies on the Classical Tradition*, v. 9, p. 131-162, 2021.

GIEHLOW, Karl. The hieroglyphic origins of the Emblemata of Alciato. *The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance*, [s.l.], 1 jan. 2015.

GINZBURG, Carlo. O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 95-117.

- GIOVIO, Paolo. *Dialogo dell'impresse militari et amorose*. Lyon: Guglielmo Rouiglio. 1559.
- HILL, Elizabeth K. What is an Emblem? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, [s.l.], v. 29, n. 2, p.261-265, jan. 1970.
- HORAPOLLO. *Trattato sui Geroglifici*. Nápoles: Università Degli Studi di Napoli, 2002.
- MANNING, John. *The Emblem*. Londres: Reaktion Books, 2004.
- MARTÍNEZ, Carolina. “*Salvajes desnudos, feroces y caníbales*”: textos fundacionales e imágenes cartográficas en la construcción de América como Pars Quarta. In:
- TIEFFEMBERG, Silvia (ed.). *Pensar América desde sus colonias: textos e imágenes de américa colonial*. Buenos Aires: Biblos, 2019. p. 37-58.
- MONTENAY, Georgette de. *Emblèmes ou Devises chrestiennes*. Lyon: Jean Marcorelle. 1571.
- OLIVEIRA, Carla Mary S. *A América alegorizada: Imagens e visões do Novo Mundo na Iconografia europeia dos séculos XVI a XVIII*. João Pessoa: Editora UFPB, 2014.
- RAYBOULD, Robin. *An Introduction to the Symbolic Literature of the Renaissance*. Bloomington: Trafford Publishing, 2006.
- REIS, Anderson Roberti dos; FERNANDES, Luiz Estevam de Oliveira. 1492: partos do fecundo oceano: relatos históricos sobre o descobrimento da América em dois tempos (as Décadas de Angleria e de Herrera). *Varia Historia*, [s.l.], v. 30, n. 54, dez. 2014.
- RIPA, Cesare. *Iconologia, overo, Descrittione d'imagini delle virtu', vitii, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611.
- STEFANI, Chiara. Cesare Ripa: New Biographical Evidence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, [s.l.], v. 53, p.307-312, 1990, p. 308-309.
- STEGEMEIER, Henri. Problems in Emblem Literature. *The Journal of English and Germanic Philology*, Champaign, v. 45, n. 1, p.26-37, jan. 1946.
- VALERIANO, Pierio. *Hieroglyphica*. Basileae: Michael Isengrin. 1556.
- VRIENTS, Johannes. *Orbis Terrae Compendiosa Descriptio Ex peritissimorum totius orbis Gaographorum operibus desumta*. Antuérpia, 1596.

Artigo recebido em 02/08/2023

Aceito para publicação em 30/10/2023