

## Livros de emblemas: pequeno roteiro de Alciati à *Iconologia* de Cesare Ripa

Alfredo Grieco

**N**o recentemente publicado *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*, de Lilia Moritz Schwarcz, uma bastante bem sucedida tentativa de associar a história do Brasil à história de uma biblioteca (no caso a Real Biblioteca de Portugal, trazida para o Rio de Janeiro pelo príncipe d. João em 1811), uma das ilustrações reproduz em cores a página de um livro de emblemas<sup>1</sup> que veio a integrar o suculento acervo da Biblioteca Nacional. O livro é especialmente vistoso, está muito bem conservado, e a Biblioteca Nacional deveria fazer imprimir uma edição fac-similada desse tesouro bibliográfico, mas provavelmente encontraria, caso quisesse fazer isso, alguma oposição, que provavelmente tomaria a forma de uma pergunta: livro de emblema? Mas o que é um livro de emblema?

É a partir de tais indagações que grandes obras são muitas vezes produzidas. George Painter revela nas primeiras linhas do prefácio a sua megabiografia de Marcel Proust que tudo começou quando um amigo curioso lhe perguntou quem era Swann, o que fez Painter necessitar escrever, para responder a uma pergunta tão simples, umas 600 páginas. Mas talvez não sejam necessárias tantas assim para uma curta introdução ao mundo do livro de emblema, aliás bastante divulgado hoje em dia em grande quantidade de *sites* dos mais variados países.



Fig. 1 - *A Fé dá segurança*, do livro *Emblemes ou devises chrestiennes*, por Georgette de Montenay (foi uma emblemóloga que publicou o primeiro livro de emblema religioso), Lyons, 1571. Autoria da gravura: Pierre Woëriot.

Os livros de Andrea Alciati podem ser consultados tranqüilamente pela Internet, o que é de certa forma muito justo, já que tudo começou com ele: Alciati, um advogado de Milão, publica em Augsburg, em 1531, o *Emblematum Liber*, com ilustrações em xilogravura. John Harthan descreve a obra como *um dos mais influentes livros ilustrados do século 16, atingindo uma centena de edições*<sup>2</sup>, e efetivamente o livro de Alciati inaugurou um hábito, criando mais uma demanda para o grande produto industrial da época, que era o livro tipograficamente impresso. A fórmula editorial, embora híbrida, era perfeita: quando os caracteres móveis de metal (para os textos) se juntaram aos bloquinhos de madeira das xilogravuras (para as imagens), a carreira do livro ilustrado estava assegurada.

O livro de emblema trazia uma abundância de imagens. Cada página tinha uma ilustração, e algumas vezes até mais, impressas por pequenas xilogravuras de grande requinte formal e visual. Na Europa, a arte da xilografia atingia um ponto alto, e livros bem pequenos podiam conter ilustrações feitas por matrizes de apenas seis centímetros, como é o caso do livro *Imagines Mortis* (mais conhecido como *A Dança da Morte*), ilustrado por Hans Holbein, um dos melhores exemplos da técnica de trabalhar a madeira com imagens em miniatura. Assim, o livro de emblema vai se beneficiar de todo um sistema de produção que, em 1531, uns 75-80 anos depois de Gutenberg, já estava definitivamente consagrado.

Hoje, as milhares de imagens usadas como ilustrações nos livros de emblemas representam um acervo riquíssimo, não apenas para o estudo da vida cotidiana nos séculos XVI e XVII, mas também como fonte de intuições sobre o que os intelectuais desses séculos julgavam ser uma continuação necessária dos mundos da heráldica, da vida em sociedade, da política, filosofia, e comportamento moral. Os emblemas ainda jogam luz sobre a história da produção gráfica e do livro, sobre a criação e utilização das alegorias, e sobre a questão lingüística da relação entre palavra e imagem.

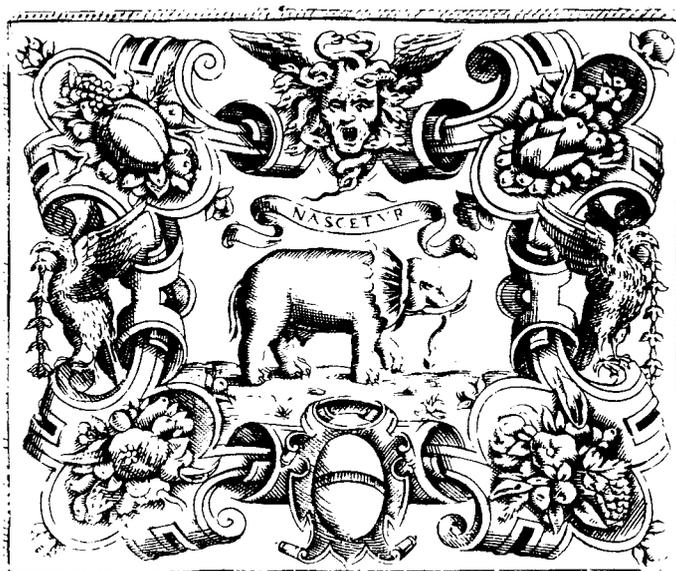


Fig. 2 – *Nascetur* (nascerá), *impresa* de Astorre Baglione, é referência à longa (mas produtiva) gestação do elefante. Do livro *Le imprese illustri*, de Girolamo Ruscelli. Veneza, 1584.

Alciati buscou o material para seu livro em antologias gregas e nos epigramas em latim, mas assim que pegou o espírito da coisa, passou também a trabalhar com suas próprias idéias. Cada página tinha basicamente três elementos: um mote ou uma divisa, uma imagem que pictorializava a divisa, e um pequeno texto, em prosa ou verso, que funcionava como explicação adicional. O emblema, sugere Harthan, pode ser visto como uma *imagem falante*, e esse é um dos aspectos que faz convergir para esse tipo de livro do pós-renascimento a atenção de tantos pesquisadores, hoje em dia, já que também pode ser interpretado como uma espécie de antecipação da expressão contemporânea audiovisual. É nesse contexto que Ana Lúcia M. de Oliveira, da UERJ, situa o curioso artefato



Fig. 3 – *O amor conduz a alma*, do livro *Pia Desideria, or Divine Addresses*, de Hermann Hugo. Londres, 1702. *Em Pia Desideria vemos Amor, o divino Cristo Menino (no inglês original, Christ-Child), acompanhando Anima, menina que simboliza a alma humana, pelos perigos e tentações do mundo... Amor conduz Anima para fora da cidade, em direção ao campo aberto. Em outro lugar, Anima está aprisionada dentro de esqueleto...* (John Harthan, *The history of the illustrated book*).

editorial-cultural, no final de ensaio sobre o que denominou *visualismo patético seicentista*<sup>3</sup>, ao citar Marc Fumaroli, para quem o livro de emblema integra o *audiovisual jesuítico do século XVII*.

Os motes pictorializados dos livros de emblema têm alguma relação com a *impresa*, que por sua vez está ligada ao mundo das cortes medievais e da cavalaria. A *impresa* de Francisco I da França, por exemplo, era uma representação gráfica da salamandra com o mote *Nutrisco et extingo* (Alimento o bem e extingo o mal); a de Carlos V, para indicar que a expansão espanhola no Novo Mundo não teria limites, era *Plus Oultre* (Mais além). No início associada à realeza, a *impresa* foi sendo apropriada por burgueses, e inclusive por alguns artesãos: o editor e tipógrafo veneziano Aldus Manutius usava, como antepassado das logotípias de hoje, sua marca própria: uma âncora na qual se enrola um golfinho, com o mote *Festina lente* (Vai rápido devagar). A âncora simbolizava contenção, e o golfinho, velocidade.

Em *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, Carlo Ginzburg examina o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII através da análise de



Fig. 4 – *Lente sed atente*, ou *Devagar mas cuidadoso*, por George Wither: *A Collection of Emblems, with Metrical Illustrations, both Moral and Divine*, Londres, 1635.

algumas páginas de livros de emblemas, traçando uma mudança da mentalidade na sociedade européia. Para o historiador, “os livros de emblemas, como se centravam em imagens, podiam transpor facilmente as fronteiras lingüísticas, mesmo quando não eram escritos numa língua internacional como o latim”<sup>5</sup>. Essa mobilidade assegurava a plena transmissão de conceitos novos que logo circulariam, como por exemplo os de Galileu. Num livro de Alciati, por exem-



Fig. 5 – O caminho para a vida eterna, do livro de Antoine Sucquet *Via Vitae aeternae, iconibus illustrata*, Antuérpia, 1620. Harthan destaca a presença, em cima das palmeiras, de um anjo e um demônio, que fazem anotações em livros sobre o progresso da alma.

plo, Ginzburg analisa imagem que mostra a queda de Ícaro, exemplo de castigo a quem se aventurava pelas alturas – ou pelo conhecimento ainda não oficializado. Outra imagem, a de Prometeu, com o fígado roído pelo abutre, tinha como mote *Quae supra nos, ea nihil ad nos* (Daquilo que está acima de nós, não devemos nos ocupar). Essa mentalidade culpa/punição seria substituída, segundo Ginzburg, pela cosmopolítica *respublica literatorum*, uma república de intelectuais. Nesse contexto, afirma Ginzburg, “a solidariedade com os outros intelectuais importava mais do que os respectivos compromissos de caráter religioso ou político. Poderíamos dizer que a pesquisa da verdade vinha se tornando uma espécie de religião, um compromisso político em si mesmo”<sup>6</sup>.



Fig. 6 – *Cheio de culpa, assusta-se com a sombra*, de *A Choice of Emblems*, por Geoffrey Whitney. Impresso em 1586 em Leyden, na tipografia de Plantin.

Nem todos os livros de emblema tinham caráter pedagógico religioso, mas os *Exercícios espirituais* de Santo Inácio, que, como lembra Ana Lúcia M. de Oliveira, tinham trazido para a meditação a importante ajuda de elementos visuais, formando um novo paradigma, conduziram logicamente ao aproveitamento do formato do livro de emblema para o ensino da religião. Como argumento favorável ao recurso à imagem na didática, Ana Lúcia M. de Oliveira cita o padre jesuíta Louis Richeome, que, em livro de 1601, apregoava que “Não há nada que deleite mais e que faça mais suavemente deslizar uma coisa na alma do que a pintura, nem que a grave mais profundamente na memória”.



Fig. 7 - A alma (Anima) cativa. De *Pia Desideria, or Divine Addresses*, de Hermann Hugo. Na legenda da imagem, o texto explicativo fala *in the body of this death / no corpo desta morte*, essa é a prisão de Anima.

Títulos de alguns livros de emblemas religiosos recorrem à metáfora do amor de Cristo, como *Amoris divini emblemata*, enquanto outros tentam ensinar o caminho da salvação, como o *Via vitae aeternae*, de Antoine Sucquet (Antuérpia, 1620), com gravuras minuciosas onde se vê o progresso da alma em direção ao céu. Harthan, para quem os livros de caráter religioso são os mais numerosos e também os mais interessantes visualmente, declara que *The Jesuits were quick to realize the value of emblem books for teaching purposes*. Mas os assuntos tratados, fora da religião, eram muitos. Praticamente qualquer assunto poderia ser emblematizado: política, assuntos militares, a natureza, o amor e a galantaria, a vida quotidiana, a moral, a educação. Em 1618, um livro é até dedicado à química e à história natural, o *Atalanta fugiens, hoc est, Emblemata nova de secretis naturae chymica*, no qual seu autor, Michael Maier, buscava explicar, pelo formato emblemático, alguns conhecimentos da ciência da época.

Além do livro de emblema e da *impresa*, mais outra manifestação cultural do renascimento também está relacionada a esse pensamento social que valorizava a personalidade e a individualidade. Trata-se da medalha-retrato, que é, em primeiro lugar, um retrato, fundido em chumbo, bronze, ouro ou prata, e acompanhado, no outro lado da medalha, por títulos, distinções, e uma frase curta que descrevesse a pessoa representada. Desde o início desse costume, nos primeiros anos do século XV, a medalha-retrato foi uma expressão arquetípica da cultura renascentista, celebração do humanismo, e do indivíduo.

Essas medalhas eram ofertadas, no círculo das cortes italianas, a pessoas amigas, como sinal de aliança ou de respeito. Em artigo no *The New York Review of Books*, Ingrid Rowland também associou o aparecimento das medalhas-retratos à evolução das mentalidades no renascimento<sup>7</sup>. Para Rowland, a medalha-retrato vai aparecer, e se popularizar, como contraponto cultural à mudança de hábitos comerciais do dia-a-dia nas cidades italianas.

Até Leonardo Fibonacci introduzir em Pisa, no início do século XIII, os algarismos árabes (e que é mais correto chamar de indo-árabes, ou hindu-árabes), era indispensável o recurso a ábacos de todo tipo para facilitar os cálculos feitos em algarismos romanos. Muitos ábacos tinham contas, ou marcadores, feitos de metal. Para Rowland, a paulatina aceitação do sistema numérico árabe (se bem que em muitas partes da Europa os algarismos romanos permaneceram até o século XVI) fez desaparecer toda uma cultura do manuseio de marcadores metálicos, que alguns banqueiros faziam mesmo fundir em ouro. A necessidade de continuar tendo metais na mão leva à popularidade da medalha-retrato:

O marcador de metal desaparece logo antes da primeira medalha-retrato ser fundida. Ambas práticas têm sua origem em pessoas similares, e ambas usam um sinal pessoal emblemático (no original, emblematic personal sign) para identificar uma pessoa ou uma instituição.<sup>8</sup>



Fig. 8 – *Divinorum Neglectus*, O Abandono do Sagrado (mas também o abandono do Divino, ou do Profético). Quem negligencia o contato com o divino pisa sobre um olhar que é mais instruído. Do livro de Ottavio Scarlattini *Homo et eius partes figuratus*, Augsburg, 1695.

Mas no renascimento, papel e tipografia vão substituir até metal e mármore. Em 1515, Maximiliano I encomenda a Dürer um arco do triunfo, mas em vez de pedra e mármore, como em Roma antiga, o arco do triunfo de Maximiliano será gigantesca xilogravura, impressa, aos pedaços, em mais de duzentas folhas de papel. São muitas as mudanças nas mentalidades italianas, em período de

grande dinamismo e afluência econômica. O livro de emblema, assim como a medalha-retrato, reflete bem as mutações por que passa uma sociedade de abundância. Medalha-retrato, livro de emblema, *impresa*, marca d'água tipográfica, são facetas complementares de uma mesma dinâmica cultural, que encontra nas artes um denominador comum. É nesta sociedade que o visual, significativamente, começa a participar do dia-a-dia do cidadão.

A cultura do livro de emblema cresce e multiplica de tal modo, e tantos livros de emblema são criados, traduzidos e publicados, que em determinado momento os leitores europeus estão já perdidos numa inflação de símbolos, hieróglifos, marcas secretas, e códigos herméticos de todo tipo. Nesse instante, surge um livro de emblemas que é diferente, mas que também é absolutamente necessário: um livro com as “chaves” para todos os milhares de emblemas que se multiplicam, para as infinitas simbologias que proliferavam, fazendo com que o universo emblemático parecesse ter se transformado num pesadelo de significados aleatórios à la Jorge Luis Borges. Com tanto simbolismo, o discurso visual, sobrecarregado, ficou afetado. Vai ser preciso cortar mais um nó górdio na história da visualidade, e essa tarefa caberá a um outro italiano: Cesare Ripa, autor da *Iconologia*, obra que em *Significado nas Artes Visuais*, o mestre alemão Erwin Panofsky define como

(...) aquela “summa” da iconografia que, abeberando-se em fontes tanto clássicas e medievais como contemporâneas, foi, justamente, chamada de “a chave das alegorias dos séculos XVII e XVIII”, e explorada por artistas e poetas tão ilustres quanto Bernini, Poussin, Vermeer, e Milton... publicada em 1593, reeditada muitas vezes depois e traduzida em quatro línguas...<sup>9</sup>

Se Alciati se inspirara nas antologias gregas e nos epigramas latinos, seis décadas depois Cesare Ripa vai basear seu tratado sobre as imagens na mitologia antiga, na escrita pictórica dos egípcios, e em alegorias cristãs. O livro de Ripa, um manual iconográfico, é uma lista de conceitos, arrumados por ordem alfabética (hipocrisia, história, e humildade, por exemplo). Para cada conceito Ripa preparou uma descrição da figura alegórica proposta como pictorialização do conceito. Ripa descreve a cor e o tipo de roupa vestido pela figura, todos os seus símbolos, e as razões – muitas vezes apoiadas na literatura – para as respectivas figurações. A *Discórdia* é assim “um Homem armado, em posição de luta, com um rosto inflamado. Discórdia sendo entre dois, ou mais, ele segura sua espada como se fosse dar um golpe; seguindo-o, um Gato e um Cão, como se estivessem querendo brigar”. Ao sugerir representações visuais para idéias abstratas, Ripa produziu um dos grandes livros de referência, que serviu de guia para esculptores, pintores, poetas e oradores, que encontravam no livro um léxico dos



Fig. 9 – Com legenda em latim, holandês e francês, o emblema para *Adspsectus incauti dispendium*, que recomenda não deixar os sentidos abertos para a tentação, pois a casa pode ser invadida pela morte por uma escada. Os versos em francês *Qui laisse s'esbatre / Sa veue folatre / Quel malheur l'attend? / La mort aeternelle / Par ces trous eschelle / L'ame, et la surprind* (*Quem deixa solta / Sua vista marota / Que infelicidade terá? / A morte para sempre / Pelos buracos escala / A alma, e a surpreende*) trazem para a arcimboldesca representação uma toada dolente; e a imagem também mostra alguns exemplos da conduta repreensível de quem cedeu à tentação: Eva com a maçã; a mulher de Lot, transformada em coluna de sal por ter olhado para a destruição de Sodoma e Gomorra; David espreitando Betsabá tomando banho. Do livro *Veridicus Christianus*, por Jan David, Antuérpia, 1606, impresso na tipografia de Plantin.

vícios e das virtudes, das estações do ano, das emoções, enfim, de quase todos os aspectos do mundo visível. *Iconologia* é um manual iconográfico completo, até hoje um dos livros de referência mais valiosos para o estudo das imagens e dos símbolos nas artes. Foi de importância capital para todos os artistas europeus dos séculos XVII e XVIII, fornecendo, aos artistas, um tipo de enciclopédia que era um repertório descritivo das alegorias sendo usadas, uma bíblia de símbolos. Entre 1531 e 1700, foram impressas mais de três mil edições independentes, em mais de doze línguas, assinados por mais de setecentos autores. A visão do renascimento que oferecem enfatiza a escolástica, os ensinamentos morais e a estética do período histórico.

Em Princeton, foi editado recentemente um *companion* para o Alciati, e na seção de obras raras da biblioteca da universidade estadual da Pensilvânia, uma edição em inglês da *Iconologia*, de 1709, foi integralmente posta no *site* da Internet dessa biblioteca. Aliás na Internet o que não falta é livro de emblema. Provavelmente, pelo menos uma centena deles já estão espalhados, página por página, em inúmeros *sites*, e um simples pedido de *emblem books* a qualquer navegador vai resultar numa quantidade de referências a esses curiosos artefatos, tão eloqüentes vestígios de um passado que ainda acompanha o presente.

Alfredo Grieco  
Professor da PUC-Rio

### Notas

1. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. A página de livro de emblema é tirada d' *O Príncipe Perfeito, emblemas de d. João de Solorzano, parafraseados em sonetos e oferecidos ao príncipe d. João pelo bacharel Francisco Antônio de Novaes Campos, no ano de 1790*. Fundação Biblioteca Nacional.
2. HARTHAN, John. *The history of the illustrated book: the Western tradition*. Londres: Thames and Hudson, 1981, p. 104.
3. OLIVEIRA, Ana Lúcia M. Do emblema à metáfora: breve abordagem do visualismo patético seiscentista. *Anais do Congresso Nacional de Lingüística e Filologia*, série V, n. 4, Rio de Janeiro.
4. FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. Paris: Droz, 1980. Citado acima.
5. GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 103
6. Op. cit., p. 114
7. ROWLAND, Ingrid. Character Witnesses. *The New York Review of Books*, N.Y., Dezembro 1, 1994, p. 27.
8. Op. cit., p. 30.
9. PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 216.

### ***Resumo***

O livro de emblema, um dos traços mais significativos da cultura literária e visual do renascimento, participa do conhecimento humano através de uma série de reedições e de estudos contemporâneos. Na Internet podem ser encontradas reproduções digitais dos grandes clássicos do gênero. Constituem um momento especial da história do livro ilustrado. O artigo traz várias ilustrações.

### ***Palavras-chave***

Livro de emblema, Renascimento, imagens falantes, cultura do audiovisual.

### ***Abstract***

Emblem books, a significant expression of Renaissance visual and literary culture, can be found, on paper support, in many present-day editions and companions to the classics of this curious kind of illustrated book, but they are also available nowadays, in electronic form, in countless sites over the internet. The article is illustrated with examples from many emblem books.

### ***Key-words***

Emblem books, Renaissance, talking images, audiovisual culture.