

# A OBRA *COR IESV AMANTI SACRVM* DE ANTÔNIO WIERIX: A *RELIGIO CORDIS* JESUÍTA NO INÍCIO DA REFORMA CATÓLICA E A PROMOÇÃO DA VIA MÍSTICA TRIPLA

THE WORK *COR IESV AMANTI SACRVM* BY ANTONIUS WIERIX: THE  
JESUIT *RELIGIO CORDIS* AT THE BEGINNING OF THE CATHOLIC  
REFORMATION AND PROMOTION OF THE TRIPLE MYSTIC WAY

Helmut Renders  
*Universidade Metodista de São Paulo*

**ABSTRACT:** This article introduces the emblem book *Cor Iesv amanti sacrvm* by Antonius Wierix, written around 1586/87 with 18 engravings accompanied by brief Latin poems of two stanzas with three lines each. After a general introduction to the work, this study presents an iconographic analysis of the *picturae*, interpreted together with their corresponding *subscriptio-nes*. This text and image composition is then regarded as religious language, typical of Jesuit emblem books. By comparing different editions of this book, the order of the 18 emblems - suggested (but not explained) by Menon - is confirmed, and a new sequence is proposed, highlighting the main objective of this work, viz. the promotion of the triple mystic way.

**KEYWORDS:** Emblem books; *religio cordis*; Jesuits; Antonius Wierix; *Cor Iesv amanti sacrvm*; triple mystical way.

**RESUMEN:** Este artículo presenta el libro libro de emblemas *Cor Iesv sacrvm amanti* de Antonio Wierix, creado en torno a 1586-1587, con 18 grabados acompañados de breves poesías latinas de dos estrofas de tres versos cada una. Después de una introducción general, juega-se la iconografía da *pictura* junto a *subscriptio* como ejemplos de una lenguaje religiosa compuesta de elementos pictóricos y textuales, típicos para el género de libros emblemáticos jesuitas. Se confirma la secuencia sugerida pero no explicada por Megnon de los 18 emblemas por la comparación de varias ediciones de la obra y propone una nueva estructuración de la secuencia de los 18 emblemas destacando como el objetivo principal la promoción de la vía mística triple.<sup>1</sup>

**PALABRAS CLAVES:** Libros de emblemas; *religio cordis*; jesuitas; Antonio Wierix; *Cor Iesv sacrvm amanti*; el camino místico triple.

Fecha de recepción: 16-2-2015 / Fecha de aceptación: 13-10-2015

1. Una versión abreviada de este artículo: <[http://portal.metodista.br/eclesiocom/2015/anais/a\\_obra.pdf](http://portal.metodista.br/eclesiocom/2015/anais/a_obra.pdf)> 30-09-2015.

Este artigo faz parte de um projeto de pesquisa sobre a religião do coração como linguagem religiosa essencial no Brasil. Desde 2009, investigamos suas origens, suas formas distintas e suas respectivas mentalidades, a transformação de expressões pessoais de espiritualidade em projetos eclesiais, e diversas obras-chaves na construção do discurso imagético.<sup>2</sup>

Após uma longa procura, conseguimos encontrar uma edição completa do livro de emblemas *Cor Iesv amanti sacrvm*, de Antônio Wierix, impressa por volta de 1586/87, bem como obter a autorização para uma publicação científica brasileira.<sup>3</sup> De fato, trata-se não exatamente de um livro, porém de 18 folhas soltas, inclusive a capa. Inicialmente, isso nos obrigou a entrar na discussão a respeito da sua provável sequência original, para depois propor uma interpretação de cada emblema em si como do conjunto como um todo.

Para tanto, dividimos o trabalho em três partes. Em *Origem e contexto* da obra *Cor Iesv amanti sacrvm*, introduzimos aspectos gerais do gênero dos livros de emblemas, da preferência jesuíta para esta forma e da importância da religião do coração para a construção desse discurso. Também criamos neste capítulo uma argumentação técnica para propor a provável sequência original. Para isso, identificamos sequências parecidas em seis edições ou traduções da obra. Em *A interpretação individual dos emblemas da obra Cor*

*Iesv amanti sacrvm*, propomos uma interpretação do discurso imagético-textual dos 18 emblemas, baseada em aspectos culturais, literários e teológicos. Finalmente, em *A interpretação do conjunto da obra*, identificamos na sequência proposta uma estrutura da obra ainda não documentada ou apresentada que, por sua vez, sustenta a ideia conhecida de que a obra apresenta a via mística.

## ORIGEM E CONTEXTO DA OBRA COR IESV AMANTI SACRVM

[...] porque já é manifesto que vós sois a carta de Cristo, ministrada por nós e escrita não com tinta, mas com o Espírito do Deus vivo, não em tábuas de pedra, mas nas tábuas de carne do coração (Almeida revista e corrigida, 1Co 3.3).

A citação de 1 Coríntios 3.3, que identifica aquilo «escrit[o] [...] nas tábuas de carne do coração» com a essência do ser humano, era uma metáfora poderosa que se tornou imagem no cristianismo a partir de meados do século 14. Antes, Agostinho de Hipona (354-430),<sup>4</sup> Bernardo de Clairvaux (1090-1153) e as cistercienses Mechthild de Magdeburgo (1207-1282) e Gertrudes de Helfta (1256-1302)<sup>5</sup> desenvolveram as metáforas do gênero.<sup>6</sup> Posteriormente, estas mesmas

2. O relatório de pesquisa e uma boa parte quanto aos respectivos capítulos de livros ou artigos veja <<http://metodista.academia.edu/HelmutRenders>>

3. Autorização de uso: E-mail do dia 20 de nov. 2014 de Jeroen De Meester, Verhuiscoördinator en collectieregistrator Museum Plantin-Moretus. «You can use this image in a scientific publication if you use following provenance: Museum Plantin-Moretus Antwerp, UNESCO World Heritage».

4. *Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te* [Fizeste-nos para ti e inquieto está nosso coração, enquanto não repousa em ti]. Aqui o coração representa ainda a existência do ser humano como um todo. Para o atributo iconográfico de Agostinho ainda mais relevante é a citação do segundo parágrafo do nono livro das suas confissões: *Sagittaveras cor nostrum caritate tua* [O nosso coração foi ferido (como por uma flecha) por teu amor]. Provavelmente trata-se de uma referência a Cânticos 4.9, segundo a tradução da Vulgata: *vulnerasti cor meum* [Tu feriste o meu coração]. Anota-se que esta tradução não se confirma pelo sentido original do verbo *lavav* usado no hebraico.

5. Única exceção da regra é Mechthild de Helfta ou de Hackeborn (1241-1288/89) de quem nunca houve relatos de ter recebido as *stigmata*.

personagens históricas foram retratadas com diversas formas de um coração, agora como seus atributos hagiográficos. Nem sempre se mantiveram as relações diretas entre metáforas e imagens. Gertrude de Helfta, por exemplo, criou a metáfora da transverberação do coração, porém, foi retratada com o menino Jesus no seu coração, enquanto Teresa de Ávila ganhou o atributo hagiográfico da transverberação do coração. Importante para o sucesso das metáforas e imagens do coração era, inicialmente, sua proximidade às místicas da crucificação, da eucaristia e, mediante as duas, da proximidade de Deus em Cristo:

O lado aberto de Jesus –porta de acesso ao segredo interior do Coração– era uma imagem muito presente às beneditinas de Helfta [...] Gertrudes se insere neste contexto e bebe desta percepção mística [...] Gertrudes é mestra e antecede teologicamente a outros autores, como João Eudes, Margarida Maria Alacocque e Cláudio de la Colombière. [...] Gertrudes manifesta um desejo particular [...]: Ó Senhor misericordioso, inscreve tuas feridas no meu coração! Na sequência, a graça apenas solicitada lhe é concedida: Naquela mesma hora, quando minha memória ainda se ocupava devotamente com tais pensamentos, senti que me estava sendo divinamente concedido –a mim, tão indigna que sou– aquilo mesmo que havia pedido na oração, isto é: no interior de meu coração, como sendo um lugar corpóreo, eu soube que tinham sido impressos os sinais de tuas santíssimas chagas, dignas de respeito e adoração (Maçaneiro: 2002).

No caso específico da Gertrude, a metáfora da transverberação do coração é, dessa forma, também uma variação do motivo da recepção de estigmas, com posteriores in-



Fig. 1. Johannesminne, Koblenz.

fluências diretas a Catarina de Siena (1347-1380). Depois da morte de Gertrude, ocorreu uma primeira ampla difusão imagética da mística do coração, inicialmente, pela articulação do tema do *Herzensanliegen*<sup>7</sup> representado pelo discípulo amado de Jesus, João. Os primeiros grupos «Cristo e João» (Lang: 1994) surgiram entre 1302 e 1310, ou seja, exatamente na época após a morte de Gertrude.

A escultura [fig. 1] mostra uma interação direta entre Jesus e João caracterizada pela ternura. A figura 2 inclui na cena o observador por intermédio do olhar do Cristo direcionado a ele. Esta iconografia masculina representa uma primeira autorização imagética do discurso da religião do coração, mesmo que ainda bastante codificada. Mais adiante, veremos que elementos se preservaram na obra a ser apresentada e discutida.

6. As místicas alemãs do coração articularam sua fé a uma época de crise institucional. As vidas de Mechthild e Gertrude abrangeram as épocas da quinta (1217–1221) até a sétima cruzada (1270). Este ciclo encerrou-se com a perda da última fortaleza dos *crusaders* em Akkon no ano de 1291.

7. A expressão alemã reúne o sentido literal com o sentido abstrato. *Herz* significa «coração». *Anliegen* quer dizer, no nível mais elementar, «deitado próximo a algo ou alguém» e «estar muito próximo de», já num nível mais abstrato, «aquilo que alguém existencialmente toca e interessa», até «pedido».



Fig. 2. Graduale von St. Katharinental, 1312.

A importância de metáforas e imagens do coração evidencia-se também pela sua ampla presença no protestantismo. Na época da reforma protestante, o coração aparece nos brasões de Martin Lutero (1483-1546) e de João Calvino (1509-1564).

O mesmo fenômeno ocorreu na reforma católica, por exemplo, nas meditações de Inácio de Loyola (1491-1556), João da Cruz (1542-1591) e Teresa de Ávila (1515-1582). Mais tarde, em Francisco de Sales (1567-1622), Jean Eudes (1601-1680) e Margarida Maria Alacoque (1647-1690), a *religio cordis* tornou-se parte de um debate teológico, mais exatamente iconófilo, causando reações iconoclastas e acusações de iconolatria.<sup>8</sup>

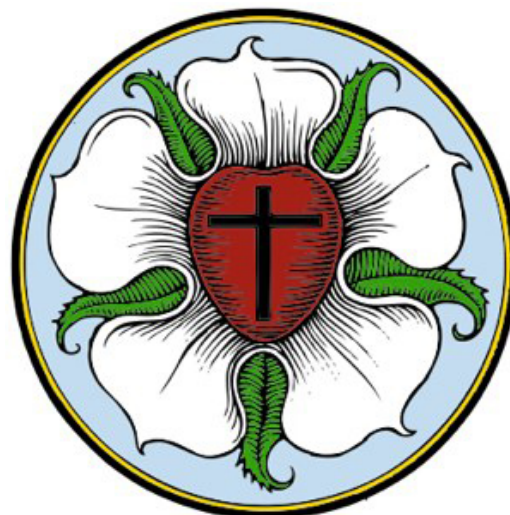


Fig. 3. Rosa de Lutero, 1530.

Por nenhum dos lugares, disputados por católicos e protestantes, lutou-se tão duramente como pelo coração humano. [...] As imagens do coração apareceram com mais frequência na época medieval tardia. Elas foram transferidas aos emblemas católicos e protestantes que tinham no início da modernidade um papel importante, tanto como expressão da interioridade como para criá-la. No emblema aproximaram-se imagem e formação de identidade [...] Livros de emblemas protestantes e católicos mostram que se considerava ainda durante uma boa parte do século 17 o coração e não a cabeça o lugar da alma [...] [e] a luta pela verdadeira interioridade [tornou-se] instrumento da

8. Inclusive, dentro do próprio catolicismo. Os jansenistas acusaram os jesuítas de «cardiolatria», e teólogos anglicanos liberais criticaram a «hierocardiocracia» em alguns países latino-americanos (Mackay apud Medonça, 2008: 112). Existem, porém, também formas católicas contrárias a linha oficial (Renders, 2013a: 109-132) Quanto à adaptação no mundo anglicano e metodista, veja Renders (2014: 113-143).

9. Do século 16 ao século 18, houve diversas tendências. Els Stronks (2013) mostra que a aceitação da linguagem emblemática católica por parte dos protestantes holandeses ocorreu não antes de 1680 e coincide com o abandono dessa linguagem pelo catolicismo minoritário neste território. A edição do luterano Christian Hohenburg (1691) dos emblemas de Antônio Wierix é também posterior.

10. Comentamos brevemente que Calvino conhecia Alciati como aluno de advocacia em Bourges, sendo Alciati um também reconhecido jurista e famoso conhecedor e intérprete da lei romana. No ano da publicação da obra *Emblematas*, 1531, Calvino foi para Paris, abandonando o estudo da advocacia e se dedicando à teologia.

11. Uma excelente introdução em abrangência e diversidade desse gênero literário veja Peter Boot (2009). Segundo Pedro F. Campa (1990, p. 33), o título de Andrea Alciato foi também o primeiro livro emblemático impresso nas Américas com edição mexicana de 1570. A segunda e terça publicação foram comentários dos exercícios de Loyola (Izquierdo, 1685 e 1690).

estratégia confessional (Ridder y Patzold, 2013: 29-30).

Estes emblemas do coração foram logo apresentados em livros, como narrativas confessionais para a formação religiosa.<sup>9</sup> Para tanto, eles passaram de um gênero tipicamente humanista e aristocrata para um gênero mais popular. As fases desse desenvolvimento são conhecidas: o primeiro livro de emblemas foi criado por Andrea Alciato (1492-1550)<sup>10</sup> em 1531, na França, mas impresso na Alemanha.<sup>11</sup> Quarenta anos depois, a calvinista Georgette de Monténay (1540-1581) lançou seus *Emblèmes ou devises chrestiennes* (cf. Renders, 2013b: 129-150). Trata-se do primeiro livro de emblemas criado por uma mulher, do primeiro livro de emblemas cristão e do primeiro uso do simbolismo do coração. A obra, criada aproximadamente em 1561, foi lançada somente depois da paz cedida pelo Edito de Saint-Germain em 1570 (Adams, 2003: 10) – e um ano antes da noite de Bartolomeu, o massacre de protestantes em Paris, em 1572. Tornou-se popular em toda a Europa. Os *Emblemata* de Alciato e os *Emblèmes* de Monténay ainda se direcionaram à classe alta da sociedade: a primeira obra, aos círculos humanistas; a segunda obra, à aristocracia francesa. Ambas requerem um amplo conhecimento cultural e de obras clássicas para serem entendidas.<sup>12</sup>

É neste contexto que surge, 14 anos mais tarde, na Antuérpia, na época uma cidade sob domínio espanhol, a obra *Cor Iesv amanti sacrvm* (1585/86)<sup>13</sup>, o *O Sagrado Coração de Jesus [devotado] a quem o Ama*, de Antônio Wierix<sup>14</sup> (1555-1604), a mais antiga obra católica do gênero. A obra foi editada por Plantin.<sup>15</sup> A obra original era composta de uma capa mais 17 gravuras. As gravuras mostram sempre o menino Jesus relacionado com o coração humano. Como se tratava de folhas soltas, há uma discussão sobre a sequência original (Praz, 2005: 165; Menegon, 2007: 400). Como orientação, propomos comparar todo o material ao nosso alcance. Duas séries – uma das gravuras da primeira edição e uma colorida – podem ser consultadas na página do Museu Plantin-Moretus.<sup>16</sup> Em forma de livro, ou seja, com seguimentos claros, existem obras em latim (Luzwick, 1628), em italiano (Wierix, 1628), em francês (Wierix, 1673) e em alemão (Hohenburg, 1691). Como pode ser visto na tablea em seguida, estas obras não apresentam a mesma ordem. Porém, podemos identificar seções mais curtas com sequências idênticas. Vistas em conjunto, pode-se construir uma provável sequência original conforme segue (tabela 1, anexo 1).

Esta sequência, base da organização da interpretação detalhada, será novamente discutida na segunda parte do texto, quando nós olhamos para a obra como um todo.<sup>17</sup>

12. Erwin Panofsky (1955: 159) critica este aspecto: «A set of symbols surrounded with the halo of remote antiquity and constituting an ideographic vocabulary independent of linguistic differences, expansible ad libitum and intelligible only to an international elite, [...] whose very purpose it was to complicate the simple and to obscure the obvious where mediaeval pictorialization had tried to simplify the complex and to clarify the difficult». A obra a ser estudada neste artigo, pertence certamente à segunda categoria com sua pretensão de «simplificar o complexo».

13. Como data *post quem* refere-se ao ano 1586/87. Porém, excepcionalmente, fala-se até de ano 1580 (Mauquoy-Hendricks apud Dekoninck, 2005: 68 [nota 35]). Como data *ad quem* cogita-se 1600 a 1604, data da publicação da edição colorida.

14. Uma descrição da vida de Antônio Wierix junto às 18 gravuras veja (Özgür, 2010).

15. Em 1565, 1571, 1577, 1584, 1589 e 1591, Plantin editou também a *Os Emblemas* de Andrea Alciato. Isso torna muito provável que Antônio Wierix conhecesse esta obra.

16. Plantin era o editor da obra e encarregado da produção de livros católicos durante a união ibérica.

17. O tema importante para a nossa pesquisa, porém não para este artigo, é a comprovação do uso da obra no Brasil Colônia. Em primeiro lugar, há evidências gerais da importância da obra na catequese jesuíta. Seu uso é



Fig. 4. Wierix, A. Cor Iesv amanti sacrum, 1° emblema.



Fig. 6. Wierix, A. Cor Iesv amanti sacrum, 3° emblema.



Fig. 5. Wierix, A. Cor Iesv amanti sacrum, 2° emblema.



Fig. 7. Wierix, A. Cor Iesv amanti sacrum, 4° emblema.



Fig. 8. Wierix, A. *Cor Iesv amanti sacrum*, 5º emblema.



Fig. 10. Wierix, A. *Cor Iesv amanti sacrum*, 7º emblema.



Fig. 9. Wierix, A. *Cor Iesv amanti sacrum*, 6º emblema.



Fig. 11. Wierix, A. *Cor Iesv amanti sacrum*, 8º emblema.

Depois dessa questão mais formal, avançamos e discutimos a relação entre o gênero dos livros de emblemas e as meditações inacianas. «A *pictura* do emblema devocional ou meditativa representa o *compositio loci*, onde a aplicação dos sentidos ocorre. O poema explicativo do emblema representa a *analysis*, e a epigrama final o *colloquium* (a segunda e terceira partes da meditação inaciana)». Porém, como Judi Loach (1995: 137) afirma:

Se o objectivo fundamental é mover o observador, em outras palavras, o ato de persuasão, eram as crenças religiosas dos jesuítas o que os levou a desenvolver formas de retórica que iriam garantir que seu público não fosse meramente convencido, mas comovido a agir segundo essas convicções.

O apelo, então, não procurava predominantemente garantir o equilíbrio entre razão e coração, mas queria causar impacto emocional, mover pela comoção e chegar à ação. A comoção, sua vez, seria causada pela promoção de experiências místicas. Auler (2007) lembra que Jerônimo Nadal (1507-1580), como segundo líder dos jesuítas, manteve esta ênfase na mística:

Após a morte de Inácio, Nadal passou a almejar um maior conhecimento espiritual místico, o que o fez retomar ideias de autores que o influenciaram no passado, em detrimento da teologia de sua época, que acreditava estar envolta em um árido intelectualismo. [...] Para Jerônimo, a contemplação das verdades divinas deveria iniciar-se pela emoção; o coração seria a chave da elevação espiritual, não a mente.

Nadal descreveu esse programa pelas palavras: *espíritu, corde et practice*, que significa: Espírito, com o coração, junto à prática.

Pelo Espírito Santo a Palavra torna-se clara. No amor e na afeição do coração o Espírito Santo é manifesto. Através de seu coração trabalhe com Deus. [...] As revelações dadas nas escrituras devem animar a vida e levar à ação. Na ação elas são finalmente compreendidas (Bangert apud Auler, 2007).

Assim, a estrutura dos livros de emblemas da *religio cordis* integrava corretamente elementos fundamentais da mística religiosa jesuíta.

## A INTERPRETAÇÃO DETALHADA DA OBRA *COR IESV AMANTI SACRVM*

Apresentamos, a seguir, gravuras coloridas à mão do acervo do Museu Plantin-Moretus, criadas entre 1600 e 1604, com uma exceção: uma vez que a gravura 13 [fig. 16] não existe em uma versão colorida no acervo desse museu, ela foi substituída pela gravura da primeira série, isto é, por uma gravura não colorida. A coloração da segunda série, nesse artigo reproduzido, foi aplicada a mão depois da impressão – a impressão em cores ainda tinha sido inventada.

Em ambas as edições, a autoria de cada gravura é afirmada pela frase *Anton Wierix fecit et excud[et]* (Antônio Wierix concebeu [a gravura] e imprimiu [a folha]). A composição de cada gravura segue parcialmente o modelo clássico de um emblema: falta a

---

comprovado no trabalho jesuíta na China (Menegon, 2007: 395-411) e no Peru (cf. a página da internet Pessca) e mesmo que não haja um exemplar na Fundação da Biblioteca Nacional, nesta encontramos a obra de Luzvíc (1628) que, além dos emblemas, contém extensas meditações parecidas com duas outras obras emblemáticas católicas da *religio cordis*: a *Pia desideria* (*Desejos piedosos*), de Herman Hugo (1588-1629), datada de 1624, e a *Schola Cordis* (*Escola do coração*), de Benedictus van Haeften, do ano 1629. Campa (1990: 286) documenta 45 edições espanholas da *Pia Desideria* de Hugo Herman, mas, nenhuma de *Cor Iesv amanti sacrvm* de Antoine Wierix. Tampouco aparece Antoine Wierix em seu índice de artistas (Campa, 1990: 228).



*inscriptio*<sup>18</sup> –um tipo de título ou lema normalmente localizados acima da gravura– porém encontram-se a *pictura* (a gravura) e o *subscriptio* –um texto explicativo, geralmente em latim. Neste caso, não se trata do latim clássico, como no caso dos humanistas, mas do latim eclesiástico. As referências às culturas da antiguidade, que constitui outro elemento típico dos livros de emblemas humanistas se apresenta também pontualmente. Consideramos, então, a obra um livro de emblemas.

*EMBLEMAS 1 E 2: O CORAÇÃO DE JESUS ADORADO POR INÁCIO DE LOYOLA E FRANCISCO DE ÁVILA E O CORAÇÃO HUMANO TENTADO PELO DIABO E PELA LUXÚRIA*

No centro de cada das 18 gravuras encontra-se um coração. Somente na capa o coração pertence a Jesus, em todas as outras gravuras, trata-se de um coração humano. Além disso, o coração na capa ou do emblema 1 [fig. 4] é denso enquanto nas outras gravuras –com exceção das gravuras 16 [fig. 19] e 18 [fig. 21]– o coração está oco.

O coração da capa contém uma inscrição: *Cor Iesv amanti sacrvm (O Sagrado Coração de Jesus [devotado] a quem o Ama)*. De uma abertura acima do coração saíam chamas que representam a paixão e o amor de Cristo. Como reflexo dessas chamas, surge uma coroa de raios e, em seu centro, encontra-se o símbolo da Companhia de Jesus. Ao redor dele, encontram-se seis pessoas: à frente,

no lado esquerdo, São Francisco do Assis; no lado direito, Inácio de Loyola. Ambos se ajoelham em frente do coração, que representa, classicamente, uma posição de adoração, contemplação e submissão, não de ação nem da reflexão. Mais quatro pessoas estão perto do coração, segundo Praz (2005: 165; também Menegon, 2007: 396, que cita Praz): três irmãos leigos e uma monja. Paz e Menegon devem se referir à figura central do lado esquerdo, ao lado de um homem e Francisco. A vestimenta desse homem, parece em primeiro lugar, parecida a de Francisco e Inácio, porém ele tem um rufo espanhol, o que o designa como uma pessoa de posição social, ou burguesa ou aristocrata. Caso a segunda figura de cima do lado direito fosse também uma mulher, teríamos duas mulheres e dois homens, uma monja e uma pessoa civil ao lado esquerdo, e um leigo ou um monge e uma leiga ao lado direito. Isso daria uma representatividade muito equilibrada entre mulheres e homens, leigos[as] e religiosos[as].<sup>19</sup>

A partir do segundo emblema [fig. 5], o coração no centro representa sempre o coração humano. Ao redor dele encontramos dois grupos distintos. Na parte superior, no lado esquerdo, o menino Jesus –com halo ou auréola– abraça o coração humano. Dois anjos, ao lado direito, um deles com asas, seguram o coração de uma forma parecida com a do menino Jesus. A forma como a proximidade entre o menino Jesus e o coração humano é retratada lembra o *Herzensanliegen* das figuras 1 e 2 e expressa proximidade, carinho e cuidado. A ênfase na afetividade é típica para todos os discursos devocionais jesuítas da reforma católica.<sup>20</sup>

18. A edição francesa corrigiu esta ausência (Wierix, 1673) e incluiu acima de cada gravura um versículo bíblico como *inscriptio*.

19. Pensando no público dos livros de emblemas jesuítas em geral, há indícios da sua dedicação às mulheres. O editor de uma edição inglesa da *Pia Desidera* de Hugo Herman escreveu, por exemplo, na sua introdução que se tratasse de uma «excelente peça devocional» direcionada «àquelas que a mais apreciarão as senhoras religiosas da nossa época» (Herman, 1686: 10).

20. Com isso, Wierix antecipa o programa e a intenção do barroco, estilo de arte predileto da reforma católica: «*The Baroque painter's art was of course designed to invite the experience of immediacy*» (Morgan, 2014: 301).



Fig. 12. Wierix, A. *Cor Iesv amanti sacrum*, 9°  
emblemata.



Fig. 14. Wierix, A. *Cor Iesv amanti sacrum*, 11°  
emblemata.



Fig. 13. Wierix, A. *Cor Iesv amanti sacrum*, 10°  
emblemata.



Fig. 15. Wierix, A. *Cor Iesv amanti sacrum*, 12°  
emblemata.

A obra *Cor Iesv amanti sacrum* de Antônio Wierix

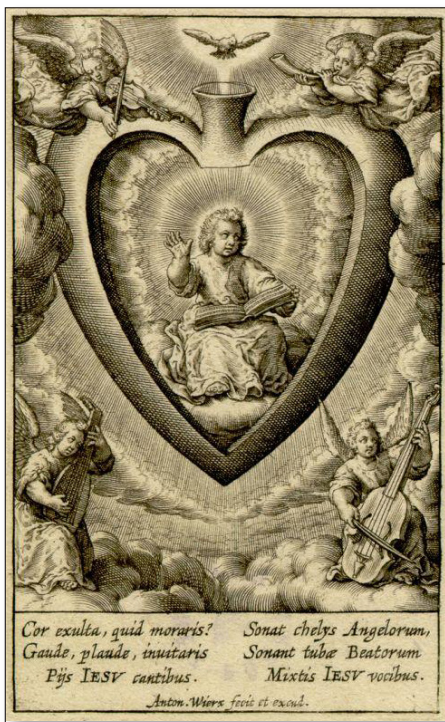


Fig. 16. Wierix, A. *Cor Iesv*.



Fig. 18. Wierix, A. *Cor Iesv amanti sacrum*, 15° emblema.



Fig. 17. Wierix, A. *Cor Iesv*.



Fig. 19. Wierix, A. *Cor Iesv amanti sacrum*, 16° emblema.



Fig. 20. Wierix, A. *Cor Iesv amanti sacrum*, 17º emblema.



Fig. 21. Wierix, A. *Cor Iesv amanti sacrum*, 18º emblema.

O segundo grupo também é composto por três figuras. Juntas, elas ocupam entre dois terços e três quartos da altura da gravura. No lado esquerdo, há uma figura masculina e um demônio nus. Este, com asas, segura um pau com gancho com a mão esquerda e uma rede com a mão direita. Pela diagonal, ele se opõe ao anjo no lado superior direito.

No lado direito, domina uma figura feminina. Ela está muito bem vestida e segura uma espada, uma coroa e correntes com joias na mão direita. Na mão esquerda, empunha um recipiente com uma abertura na parte superior que parece ser um tipo de garrafa. Alguns autores comentam que

se trata de uma representação do pecado capital da luxúria, o qual se opõe no sistema moral católico especialmente à virtude da castidade. Se for o caso, os atributos da figura indicam mais o desejo de poder e riqueza, enquanto faltam atribuições clássicas.<sup>21</sup> Como estes elementos mais clássicos aparecem posteriormente em outras gravuras, mantemos esta interpretação. Quanto à vestimenta da figura, o rufo parece ser do estilo espanhol.<sup>22</sup> Como Antônio Wierix fez a gravura na Antuérpia quando a cidade era parte do território espanhol, encontra-se aqui uma sutil crítica às damas espanholas da alta sociedade.<sup>23</sup>

21 Em termos iconográficos isso é de fato incomum. Os emblemas da luxúria da época, por exemplo, de Alciato, são geralmente compostos por um sátiro correndo atrás de ninfas ou Vênus acompanhada pelas suas crianças tocando música, supostamente promovendo uma vida lasciva. Como a poesia do emblema 10 [fig. 13] se refere diretamente a Vênus, a interpretação me parece mesmo assim a mais provável.

22. Certamente não é um rufo de ombros, que seria holandês. Devido à abertura na frente, seja eventualmente um rufo Médici, mas a grossura do rufo da figura lembra mais o modelo espanhol.

23. Existe uma gravura de Hieronymus Wierix, eventualmente, posterior a nossa série sob investigação que

O coração é retratado sem chamadas, quer dizer, sem força divina. Ele parece totalmente dependente: ou das forças demoníacas exteriores ou dos próprios desejos; no caso, a luxúria ou o menino Jesus e dos anjos. Ele está nas mãos do bem e do mal, do divino e do diabólico. Toda esta cena é iluminada de cima por raios dourados, eventualmente, possibilitando a graça proveniente da percepção do próprio estado deplorável.

A *subscriptio* foca na percepção e reação do leitor ou da leitora:

<i>Fallax mundus ornat vultus, dolus latet sed occultus:</i>	[O mundo vão enche o olho, O engano, porém, fica escondido.
<i>ne crede blanditiis -</i>	Não confie no adula- dor -
<i>Hoc vitare si vis rete;</i>	Se você quiser evitar a rede [do caçador]
<i>Cito Christi sinus pete procul ab insidiis.</i>	Procure logo o seio de Cristo E fique longe da em- boscada].

A luxúria faz certamente parte do mundo «vão», e o caráter enganoso da tentação do poder é provavelmente o mais difícil de assumir. A proposta é uma troca de relações: de relações traiçoeiras por uma relação acolhedora e não dominadora [fig. 5]. Esta gravura propõe que o caminho da salvação se dá por meio de uma participação mais ativa do que passiva.

As gravuras da capa e do primeiro emblema formam, em conjunto, um tipo de introdução dupla, marcando a solução e o desafio: o coração de Jesus adorado e o coração humano tentado.

### EMBLEMAS 3 E 4: JESUS BATE À PORTA DO CORAÇÃO E ENCONTRA UM CORAÇÃO CHEIO DE DEMÔNIOS E DE VÍCIOS

O terceiro emblema [fig. 6] deve ser o motivo pictórico dessa obra mais citado ao longo da história, inclusive pela famosa versão do estadunidense e protestante Warner Sallmann (1943).

Nesta gravura, o menino Jesus com halo bate à porta de um coração. O momento é presenciado por seis anjos e pela descida do Espírito Santo sobre o coração humano em forma de uma pomba, com fundo de raios dourados. O fundo é agora meramente celestial, não há mais nenhuma referência ao mal, ao diabólico ou ao mundo construído por seres humanos. A batida de Cristo à porta e a descida do Espírito Santo representam dois aspectos do mesmo momento. Na *subscriptio* lemos:<sup>24</sup>

<i>Ultero cordis portam pultat</i>	[Batendo à porta do coração do lado de fora,
<i>Jesus, silet et auscultat vocem sui corculi.</i>	Jesus, silencia e escuta A voz do seu coração-zinho.
<i>Cor exsurge, vectem solue:</i>	O coração acelera e abre a trava [da porta],
<i>Quid sit opus factu, volue</i>	[Pense] no que deve ser feito
<i>In adventum sponsuli.</i>	Durante a chegada do jovem noivo].

Pela primeira vez aparece nessa poesia a mística do noivo e da noiva, segundo o livro bíblico de Cantares, comum especialmente entre místicas monjas, como, por exemplo, Gertrude de Helfta e Teresa de Ávila. O mesmo tom íntimo é mantido: a

também retrata a cabeça de uma mulher bem vestida com rufo espanhol. Neste caso, porém, trata-se claramente da *Superbia*, não da *Luxuria*. Esta gravura seja talvez posterior a nossa série. Ver a imagem na página [www.oldmasterprint.com/wierixsin.htm](http://www.oldmasterprint.com/wierixsin.htm).

24. Agradecemos o Prof. Dr. Pedro Germano Leal por diversas sugestões quanto as traduções do latim.

noiva não representa a igreja cristã como um todo, mas, cada indivíduo; e o encontro pessoal ocorre na intimidade do coração de cada pessoa. Novamente, há um apelo claro direcionado ao leitor ou à leitora, e o tema do noivado aparecerá uma segunda e terceira vez nos emblemas 12 [fig. 15] e 15 [fig. 18], na transição para e na sequência da *via uniativa*.

A próxima gravura [fig. 7] contém somente três pessoas: o menino Jesus, com uma lanterna na mão direita dentro do coração humano, e dois anjos, em que um segura uma vela com a mão direita. Dessa forma iluminado, o interior do coração se apresenta cheio de animais e vermes considerados impuros, representando os vícios. Um aspecto mais diabólico não é explícito. Toda cena é banhada pela parte exterior em raios dourados saindo da parte superior, ou do céu. A representação do Espírito Santo, exterior ao coração, conforme ocorre na figura anterior, não é repetida. Entendemos que o artista imagina a presença de Cristo e do Espírito como em conjunto. A *subscriptio* é um apelo do ser humano ao próprio menino Jesus, quase um modelo de oração de arrependimento:

<i>Dum for scrutaris in lucernis</i>	[Enquanto examinas na luz
<i>Et vistigas cum laternis</i>	E investigas com uma lanterna,
<i>Cor peccatis obsitum</i>	O coração está escurecido pelo pecado
<i>O quot monstra deprehendis!</i>	Oh! Quantos monstros me revelas!
<i>Jesu, scopas ni prehendis</i>	Jesus, tu varres senão prendes
<i>Manet culpis perditum.</i>	O que fica perdido pela culpa].

O horizonte, neste momento inicial da *via purgativa*, é a necessidade e dependência total do ser humano perdido em sua culpa

da ação salvadora de Deus em Jesus Cristo. Admitir esse estado lamentável, representa um passo essencial na via mística.

#### EMBLEMAS 5 E 6: JESUS LIMPA E SELA O CORAÇÃO

A próxima gravura [fig. 8] continua posicionada no céu, representado por nuvens e oito anjos. Em dois grupos de três, localizadas na parte superior, veem-se somente as cabeças. Cada grupo lembra a representação da Trindade em inúmeras figuras, em que as três cabeças normalmente são localizadas na parte inferior da figura. Dois anjos, nos lados direito e esquerdo do coração, acompanham a cena principal. Ajoelhados e com as mãos juntadas para a oração afirmam mais uma vez o tom contemplativo da série. O elemento principal é o menino Jesus, vestido da mesma forma como nas figuras 4 e 12 com uma roupa azul que representa o céu.<sup>25</sup> O retrato de Jesus como menino é, às vezes, identificado com o *amor divinus*. Em termos iconográficos, discordamos pela falta do atributo das asas.<sup>26</sup> Já o retrato de Jesus como menino é típico para o barroco. Jesus limpa o coração completamente com uma vassoura. Aparentemente não sobra nenhum inseto, verme, réptil ou serpente dentro do coração. Esta limpeza «radical» –em distinção de uma ideia mais processual– é típica para o discurso místico. Além do mais, trata-se da cena feminina e do cotidiano e se distingue radicalmente da representação da luxúria no emblema anterior [fig. 5].

A *subscriptio* dirige-se, na sua primeira parte, ao leitor ou à leitura; na sua segunda, ao próprio Jesus. O apelo ao ser humano reduz-se ao pedido de deixar Jesus fazer a

25. Talvez haja aqui um indicador de organização de sequência.

26. Antônio Wierix não segue os retratos clássicos do *amor divinus* (sempre em forma de cupido) acompanhado da *anima humana* (em geral, uma figura sem asas) inspirada em emblemas holandeses protestantes, como, por exemplo, Hugo Herman.

sua obra. O tom é novamente na recepção. Já de Jesus, espera-se que ele complete sua obra de tal modo que seja irreversível.

<i>O beatam cordis aedem!</i>	Deixa aquele que tem assento no céu
<i>Te cui caelum dedit sedem</i>	[Ó, abençoado templo do coração!
<i>Purgat suis manibus.</i>	Lava com tuas próprias mãos
<i>Animose puer verre,</i>	O assento que te deste no céu
<i>Monstra tuo vultu terre,</i>	Varra com vontade, menino
<i>Tere tuis pedibus.</i>	Assusta os monstros com teu vulto Esmaga-os sob teus pés].

Na figura 9, encontram-se os dois anjos em postura de oração na parte superior do coração. Até as cores das vestimentas são idênticas. Abaixo da gravura, encontramos agora o clássico e esperado grupo de três cabeças de anjos representando a Trindade. Da mesma forma, identifica-se um anjo no lado esquerdo inferior, que parece trazer um balde de água para limpeza. Quanto ao menino Jesus, a *subscriptio* ajuda a identificar uma purificação pelo sangue.

<i>Eia Jesu tibi notum,</i>	[Ah, mas tu sabes, Jesus,
<i>Cor, si lubet, lustra totum,</i>	O coração, se quiser, [pode] limpar tudo
<i>Pia tuo sanguine.</i>	Purificá-lo com teu sangue!
<i>An non cernis</i>	Ou tu não vês?
<i>Tota patet ara cordis,</i>	Todo o altar do coração encontra-se aberto,
<i>Nil te latet, fove tuo lumine.</i>	Nada se esconde de ti e da tua calorosa luz].

Neste caso, a cena referir-se-ia a um dos momentos da preparação do êxodo, a mar-

cação das portas com o sangue de um cordeiro (Êx 12.7), um tipo de selo contra o esperado retorno ou a esperada passagem do mal. Além disso, traz a *subscriptio* ainda a metáfora da luz divina e o motivo da impossibilidade de se esconder de Deus. A luz divina, entretanto, é retratada como calorosa, isso é, amigável e misericordioso. Mais uma vez, trata-se de um imaginário simbólico-místico e, parcialmente, sacramental.

#### EMBLEMAS 7 E 8: JESUS DERRAMA ÁGUA NO CORAÇÃO – ALEGAÇÃO AO BATISMO; JESUS SENTA-SE NO CORAÇÃO, AGORA PARCIALMENTE ILUMINADO

O sétimo emblema [fig. 10] faz ainda parte do ciclo de limpar e selar o coração humano. A gravura foca em Cristo como fonte da expiação do pecado, da limpeza da alma. Para isso recorre à imagem de um chafariz. Pela ênfase na expiação, deveria aparecer a cruz como sua referência simbólica máxima. Porém, concentra-se no correr do sangue das quatro chagas de Jesus completado por mais três fluxos de sangue que saem não do lado de Jesus, mas da parte inferior do coração, completando assim o número sete. Todo o sangue vai para uma bacia, não muito diferente de um antigo batistério medieval em que se encontram duas pessoas ajoelhadas trazidas ou acompanhadas por dois anjos.<sup>27</sup> A pomba na parte superior da imagem, provavelmente, indica força e presença divina.

27. A gravura como um todo lembra muito um emblema da obra de Georgette Montenay. Nesta obra, porém, sai do Cristo-chafariz água e não sangue. Pessoas velhas e doentes se aproximam sem condução angélica e bebem da fonte da vida.

<i>Bone Jesu, fontes fluent</i>	[Bom Jesus, as fontes vertem
<i>In cor nostrum toti ruant,</i>	Todos os riachos da graça
<i>Gratiarum rivuli.</i>	Esorrem no nosso coração.
<i>Illis animam mundare</i>	Com eles limpa a alma
<i>A peccatis expiare,</i>	E expia o pecado,
<i>Ecce gaudent angeli.</i>	Vê como os anjos se alegram].

A próxima gravura [fig. 11] representa o início da posse do coração por Jesus. Assentado no trono e coroado como rei, inicia-se a fase da sua soberania, com um cetro à sua esquerda. A *subscriptio* deixa claro que o imaginário do reinado rege também as relações entre Jesus e a pessoa piedosa:

<i>Quis hic vultum non serenat?</i>	[Quem aqui não se tornaria sereno?
<i>Jesus ecce scepra tenet</i>	Eis que Jesus tem o cetro
<i>Cordis in palatio.</i>	No Palácio do coração.
<i>Jesu tantum ora pandas</i>	Mas Jesus, basta abrir a boca,
<i>Manda quod vis,</i>	Ordena o que quiser,
<i>Ad quod mandas</i>	Para esta ordenança
<i>Adsumus obsequio.</i>	Aqui estamos para cumprir].

No «palácio do coração» assumiu Cristo o comando, que ordena o «que quiser». Basta Jesus «abrir a boca» e o/à crente «cumpre» as ordenanças. Novamente não há espaço para raciocínio, reflexões e considerações. «Ordenar – cumprir»: segue uma das dinâmicas mais clássicas internas da ordem jesuíta. Entretanto, o apelo ainda requer a resposta, a instalação de Jesus no coração leva, primeiro, a iluminação.

#### EMBLEMAS 9 E 10: JESUS INTERPRETA AS ESCRITURAS E OS NOVÍSSIMOS

As próximas duas gravuras descrevem os meios da iluminação, da Bíblia como um

todo [fig. 12] e dos novíssimos como horizonte escatológico da doutrina e das práxis religiosas [fig. 13]. O nono emblema [fig. 12] mostra Jesus ensinando na base da Bíblia. No livro aberto lemos as palavras *Erunt omnes docibilis Dei* [Eles serão todos ensinados por Deus]. Isso revela uma compreensão teocêntrica e mística da formação cristã que foca na revelação e não em um processo racional de aprendizado ou em um discernimento argumentativo. A *subscriptio* sustenta esta interpretação:

<i>Sunt auscultent qui Platoni,</i>	[Alguns ouçam Platão,
<i>Aut facundo Ciceroni,</i>	Outros, o eloquente Cícero
<i>Aut mundi stultitiae.</i>	Ou as bobagens do mundo.
<i>Tu ne verba vitae sperne,</i>	Mas você, não despreze a palavra da vida,
<i>Audi Patris aeviternae Dicta sapientiae.</i>	Ouçá do Pai as eternas Palavras de sabedoria].

A justaposição entre Bíblia, Platão e Cícero chama a atenção. Não se toca em Aristóteles, base da teologia escolástica, que já se tornara matriz doutrinária católica. Estranha é a menção a Platão, sendo a teologia neoplatônica mãe da teologia misticista e base do caminho místico promovido pelo próprio livro. E o que representa Cícero – eventualmente uma retórica teológica sem ações? De certo modo, parece a tríade «Platão, Cícero, bobagem» distanciar-se tanto do mundo humanista como do mundo misticista da época. Enquanto a ênfase na palavra da vida soa protestante, parece que a ênfase conferida ao Pai eterno atende mais a um imaginário católico clássico.

Alguns autores referem-se em relação à figura 13 a imagens em geral, eventualmente, inspirados pela *subscriptio*: «Jesus, [...] escreve, em todo coração, imagens piedosas». Primeiro, podemos afirmar que o nono emblema [fig. 12] e o décimo emblema [fig. 13] se referem tanto à escritura quanto às imagens. Segundo, podemos



identificar no decimo emblema quatro cenas: na parte superior no lado esquerdo, a ressurreição; no lado direito, o julgamento; na parte inferior do coração, no lado esquerdo, o céu [a nova Jerusalém] e, no lado direito, o inferno. Trata-se, então, dos novíssimos da doutrina católica. Segundo a *subscriptio* têm estas imagens religiosas dos novíssimos a tarefa de ocupar e orientar o imaginário humano, em concorrência com outros imaginários:

<i>Sume Jesu penicilla</i>	[Jesus, toma o pincel
<i>Corque totum conscri-</i>	E escreve em todo
<i>billa</i>	coração
<i>Piis imaginibus.</i>	Imagens piedosas.
<i>Sic nec venus proph-</i>	Assim, nem Vênus te
<i>nabit,</i>	profanará,
<i>Nec voluptas inquinavit</i>	Nem os prazeres te
	mancharão
<i>Vanas phantasmatis.</i>	Com suas vãs fanta-
	sias].

Por conseguinte, as imagens dos novíssimos «protegem» a mensagem da gravura, o coração da sua profanação por Vênus. Este tema já tinha sido trazido indiretamente pela representação alegórica da luxúria na figura 4. Em outras palavras: o imaginário escatológico «realista» deve ocupar o coração e substituir «fantasias» de prazeres relacionadas a Vênus, consideradas «vãs». <sup>28</sup> Aqui transparece todo o método imagético dos exercícios de Inácio de Loyola em oposição à proposta protestante de se fundar na palavra, na leitura e na interpretação como processos de discernimento e raciocínio. E isso não somente em termos formais: as no-

víssimas ocupam um espaço privilegiado na mensagem iconográfica dos jesuítas.

#### EMBLEMAS 11 E 12: JESUS MOSTRA OS INSTRUMENTOS DA PAIXÃO E PLANTA ROSAS NO CORAÇÃO

A próxima gravura [fig. 14] acresce à iluminação pela Bíblia e pelo horizonte escatológico como terceiro elemento o horizonte cristológico, focado na paixão de Cristo. Além disso, constrói-se uma ligação com os elementos-chave da missa de Gregório, relacionada com a contemplação da chaga lateral que nos remete às origens da *religio cordis* e ao seu profundo vínculo com a eucaristia. A *subscriptio* descreve o poder performativo desses símbolos da paixão –«Nenhum pecado prevalecerá, / Diante desses amuletos»– o que carrega mais uma ideia de religiosidade popular, além da referência à mirra como elemento da missa católica.

<i>Bone Jesu conde</i>	[Bom Jesus, coloca a
<i>cruce,</i>	cruz,
<i>Virgam lanceamque</i>	O chicote e a lança cruel,
<i>truce,</i>	
<i>Conde in imo cor-</i>	Coloca-os no fundo do
<i>dulo.</i>	pequeno coração.
<i>Nulla praevallebit</i>	Nenhum pecado preva-
<i>lues,</i>	lecerá,
<i>Amuleta, quando</i>	Diante desses amuletos
<i>strues,</i>	acumulados
<i>Hoc myrrhae fascí-</i>	Este pacote de mirra].
<i>culo.</i>	

28. Um tema que nós não podemos desenvolver neste artigo é a ambiguidade na arte barroca católica de abraçar a corporeidade para controlar a mesma. Concordamos com Morgan (2014: 316) que a «... religion happens materially in relationships prompted by encounters with images. Seeing images draws the viewer into imagined forms of embodiment, connecting to the sacred other via empathy or interacting with it by means of anthropomorphism. The viewer also participates in the physical creation of a collective or social body, the perceived or imagined community of believers. Rather than regard the sacred as a transcendent or spiritual reality that must be mediated in order to be grasped, I propose that the study of the felt life of religion commence with the body's engagement with images and other artifacts. It is too easy for the body to be forgotten when religion is framed as an intellectual matter or as the volitional act of affirming a dogma». Isso se aplica certamente à obra aqui estudada. Mas a imagem é parte do dogma, e o controle sobre o desejo –que, por exemplo na ética de Spinoza é o dever da razão– é aqui o resultado da imagem conforme ao dogma.

O elemento da superação –«Nenhum pecado prevalecerá»– vai claramente além daquilo expresso nos emblemas 4 e 5.

Na próxima gravura [fig. 15], introduz-se na *pictura* o símbolo da rosa e na *subscriptio* as metáforas da primavera e de uma cama de flores ou de rosas. Ao redor do coração, encontramos 36 rosas. Na fé católica, representa a rosa Maria e um amor que se mantém além da morte e que aguenta sofrimentos (espinhos). Elementos mariológicos e cristológicos são também a base da oração popular do rosário, uma prática comum a partir do século 15. Entretanto, as 35 rosas do nosso emblema não correspondem às 59 pérolas do rosário. Por causa disso, desconsideramos esta referência.<sup>29</sup> Espalhar rosas no coração, primeiro, faz lembrar a paixão de Cristo e seu significado; segundo, estabelece um modelo de conduta pessoal. Amar e sofrer, novamente, constituem uma proposta menos ativa e mais receptiva.

<i>Euge puer, rosis pinge,</i>	[Bom, menino, espalha as rosas
<i>Latus hoc et illud cinge,</i>	Para todo o lado,
<i>Totum cinge cordulum.</i>	Espalha-as em todo coração.
<i>Sparge foetus verni roris,</i>	Derrama o fruto da primavera,
<i>Sparge totum messe chloris,</i>	Rega toda a safra do reino da Cloris,
<i>Sternis tibi lectulum.</i>	Faze a tua cama].

Nessa *subscriptio* encontramos também a primeira referência à mitologia grega, ou seja, a um elemento bem humanista e típico dos livros de emblemas clássicos: *Cloris* era a deusa das flores, uma ninfa das Ilhas dos Bem-Aventurados. Esta referência com a figura 15 sugere que o público-alvo desse livro devocional não era o povo comum.

Mais uma vez, trata-se de uma sugestão de oração, e todos os verbos representam o pedido humano a Deus de prosseguir na *via iluminativa*: espalha, derrama, rega e faz.

*EMBLEMAS 13 E 14: JESUS, COM REGENTE NO CORAÇÃO, E JESUS QUE TOCA A HARPA NO CORAÇÃO*

A próxima cena é novamente celestial [fig. 16],<sup>30</sup> quer dizer, representa a elevação do coração para as esferas celestiais. O menino Jesus é agora regente de uma orquestra angelical representada por instrumentos de corda, de sopro, uma harpa e um contrabaixo.<sup>31</sup> Se a luxúria é representada, às vezes, por Vênus com as crianças como músicos, segue nesta e na próxima gravura [fig. 17] o «modelo alternativo»: a música orquestrada pelo menino Jesus.

A *subscriptio* dirige-se ao ser humano com o pedido de se alegrar em Cristo:

<i>Cor exulta, quid moraris?</i>	[Exultai, coração! Por que hesitais?
<i>Gaude, plaude, invitaris piis</i>	Alegrai-vos! Aplaudi! Convidai
<i>Jesu cantibus.</i>	Jesus com cânticos piedosos!
<i>Sonat chelys angelorum,</i>	O som da lira de anjos,
<i>Sonant tubae beatorum</i>	O som trombetas dos bem-aventurados
<i>Mixtis Jesu vocibus.</i>	Misturados à voz de Jesus].

O próximo emblema [fig. 17] representa o menino Jesus tocando uma harpa no coração e quatro anjos com «livros», prova-

29. Especialmente, considerando, que Antônio Wierix e Herônimo Wierix criaram uma gravura com o título «Rosario Glorioso». Ela pode ser consultada na página do Museu Nacional. Cf. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000026011>> 16-01-2013.

30. Esta imagem não faz parte da coleção do museu Platin-Moretus. Completamos a respectiva gravura de uma edição não colorida.

31. A literatura refere-se normalmente a um coral de anjos.

velmente contendo letras e músicas a serem cantadas. A *subscriptio* se refere a um processo de recriação, acompanhada de alegria, uma música que leva ao *tripudium*.

<i>Pulsa chordas, sonet chelys,</i>	[Toque as cordas, ressoe a lira!
<i>Dum nos recreas in caelis,</i>	Enquanto tu nos re- crias do Céu,
<i>Jesu cordis gaudium.</i>	Jesus, a alegria no coração.
<i>Dulce melos intonabunt, Novum nobis excitabunt</i>	Doces anjos entoam E despertam em nós uma nova
<i>Angeli tripudium.</i>	Dança dos anjos].

O *tripudium* é, primeiro, a próxima referência à mitologia greco-romana. Segundo, trata-se de uma dança antiga em honra dos deuses romanos da guerra, executada ao redor de um altar. Ela foi realizada pelos Sálios, grupos de sacerdotes romanos, compostos por 2 x 12 pessoas e por membros de famílias nobres do império (Norden, 1939: 190), que adoravam ou o deus *Mars Gradivus* (o Deus Marte que anda à frente do exército) ou o deus Quirinus (o Romulus divinizado). Suas festas marcaram os dias 19 de março e 19 de outubro, o início e o fim da época de guerra dentro do ciclo do ano romano.<sup>32</sup> Terceiro, a expressão aparece também em uma gravura de Jerônimo Wierix com o subtítulo «*Iesus cordis tripudium, Iesus dulcedo cordium*».<sup>33</sup> Neste caso, é o próprio menino Jesus que dança no coração. Chama à atenção a referência a uma dança guerreira com fortes traços militares em um livro de emblemas. Trata-se de uma identificação e projeção, mas também de atribuição de um elemento ao menino Jesus incomum à metáfora em si: meninos não vão para a guerra, somente brincam de guerrear.

À alegria e recriação não se refere mais como mera possibilidade ou como algo de-

sejável, mas, como fatos consumidos em Cristo.

#### EMBLEMAS 15 E 16: JESUS DORME NO CORAÇÃO E ASCENDE AO CORAÇÃO HUMANO COM FLECHAS DO AMOR DIVINO

A gravura «Jesus dorme no coração» [fig. 18] é composta por um coração humano no qual o menino Jesus está dormindo em posição sentada. Abaixo do cotovelo direito, encontra-se o globo com a cruz, o que lembra do motivo do *Salvator Mundi*, uma representação de Jesus Cristo que se tornou popular na Renascença, tanto no mundo católico como protestante e corresponde ao discurso cristão da época das conquistas. O *Salvator Mundi*, o salvador do mundo, não articula somente o caráter universal da graça de Deus e do Evangelho de Jesus Cristo, mas uma condição de salvação: salvo é quem pertence a Cristo segundo a compreensão das diferentes igrejas. Que estas igrejas eram divididas por anátemas, acusações de cometer idolatrias ou heresias, algo que se criticava também nas religiões não cristãs, tudo isso não se refletiu nos emblemas. O *Salvator Mundi*, menino que ocupa o coração humano, parece estar longe de qualquer perturbação. A cena lembra a passagem em Marcos (4,35-41), segundo a qual Jesus dormia no barco em meio a uma tempestade. Contudo, a gravura vai além disso. Enquanto Marcos cita o pavor que a cena causou entre os discípulos (Mc 4,41), a gravura localiza o *Salvator Mundi* no coração humano, sugerindo que sua paz e tranquilidade se transformaram em paz e tranquilidade do próprio ser humano – agora, inatingível pelas tempestades da vida.

32. Roscher (1873: 77) entende que os passos imitam passos de marcha [militar].

33. <[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=600565&objectId=1663467&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=600565&objectId=1663467&partId=1)>. 14-8-2014.

A *subscriptio* acrescenta a esta narrativa bíblica a narrativa do noivo e da noiva de Cantares, que se transformou nas ordens religiosas na mística do casamento com Cristo.<sup>34</sup>

<i>Frustra boreas minatur,</i>	[Em vão Bóreasa- meaça
<i>Frustra fulmen debac- chatur,</i>	Em vão os relâmpagos fulminantes,
<i>Frustra spumant caeru- la.</i>	Em vão o mar e o céu azul ficam agitados.
<i>Dum in corde lectum stravit,</i>	O leito se estendeu no coração,
<i>Atque sponsus dormi- tavit,</i>	E o noivo dormiu.
<i>Tuta ridet sponsula.</i>	Segura a esposa sorri].

A primeira parte da poesia é dominada pelo tríplice e confortante expressão «em vão». Ventos ameaçadores, relâmpagos fulminantes, o mar agitado –tudo o que coloca a vida em risco– não é capaz de mudar o curso ou o destino daqueles[as] que têm Cristo no coração. Além disso, é Bóreas mais uma referência à mitologia grega, em que ele representa o vento do norte.

A segunda parte fortalece a ideia de uma relação afetiva pelo seu motivo principal, a relação entre o noivo e a noiva. A noiva é aqui provavelmente não o religioso, mas a Igreja como um todo que encontra sua segurança e certeza na segurança de Cristo. O que surpreende é que Cristo agora não dorme no banco de um barco, mas em sua cama,<sup>35</sup> o que a noiva aparentemente observa. Os dois então são um casal que, mais uma vez, vai além do relato bíblico.

Na próxima gravura [fig. 19] esclarece-se mais um aspecto do motivo usado no noivado e casamento. Na segunda vez, o coração é retratado como sendo denso. Porém, trata-se ainda do coração humano, não do coração de Jesus. Ao redor do coração, en-

contra-se na parte inferior no lado direito, o menino Jesus com arco e flechas atirando em direção do coração humano. Quatro flechas já alcançaram seu objetivo, uma está a caminho. Três anjos, no lado inferior esquerdo, aparentemente estão sinalizando, pela posição das mãos, que o menino Jesus deve parar, enquanto um anjo cupido –com olhos cobertos por um pano– com arco e sem flecha está correndo em direção do menino Jesus. O cúpido está nu, como o demônio no emblema 2.

A *subscriptio* acrescenta às possíveis interpretações a ideia que o amor e a paixão de Cristo ajudam as tentações do desejo, *libido* em latim:

<i>Sat est, Jesu, vulnerasti,</i>	[Chega, Jesus, já me feriu,
<i>Sat est, totum penetrasti,</i>	É suficiente, já me atravessou inteiramente,
<i>Sagittis ardentibus.</i>	Com suas flechas em chamas. Longe,
<i>Procul,</i>	Longe daqui, desejo,
<i>Procul hinc libido,</i>	Porque aqui um cupi- do celeste
<i>Nam caelestis hic cupido</i>	
<i>Vincet ignes ignibus.</i>	Vence fogo com fogo].

Junto com a gravura anterior, fica evidente que as metáforas do noivo e da noiva e da cama não celebram aspectos humanos do matrimônio ou da relação entre os sexos. O desejo humano, o fogo da relação humana, a obra dos cupidos, encontram seu modelo alternativo na obra do cupido celeste e no exemplo do fogo celeste. Este confronto é retratado como uma luta demorada –«Chega, [...] É suficiente»– e resulta na conquista ou na vitória, que requer redenção e entrega do ser humano a Cristo. Eventualmente, isso representa um processo de mortificação, certamente, de superação. O fato que esse coração humano

34. Por um lado retoma-se aqui o motivo do noivo, introduzido já no terceiro emblema [fig. 6], por outro lado, agora, na *via illuminati*, vai-se além.

35. O motivo da cama já tinha sido introduzido na gravura 14 [fig. 15] pela metáfora da cama de rosas, também na *subscriptio*.

agora é denso, o aproxima da iconografia do coração de Jesus da capa. À união mística no interior, representada pela maior calma interior (emblema anterior) e pela desnecessidade de mais flechas de amor de Jesus traz uma maior conformidade com Cristo do coração humano.

*EMBLEMAS 17 E 18: A PRESENÇA DE JESUS CRIA UMA COROA DE CHAMAS AO REDOR DO CORAÇÃO E JESUS PLANTANDO PALMEIRAS COMO SÍMBOLO DE VITÓRIA*

Mais uma vez retorna-se à iconografia do coração oco. Entretanto, neste emblema [fig. 20], o interior corresponde ao exterior do coração. O motivo das chamas domina esta imagem, cuja direção, contudo, inverte-se. Na gravura anterior, as flechas com chamas vêm de fora para dentro. Agora, o menino Jesus não joga pétalas de rosas, mas bolas de fogo que transpassam o coração, o qual, agora brilha também em seu exterior. A *subscriptio* sustenta esta interpretação:

<i>En armatas flammis tendit</i>	[Fortificado com chamas estende
<i>Jesus manus, cor accendit</i>	Jesus, as mãos, para acender o coração,
<i>Hinc et illinc facibus.</i>	Com tochas, nos dois lados.
<i>Age, totum comburatur.</i>	Age, [até] tudo foi queimado,
<i>In favillam redigatur, Cor amoris ignibus.</i>	Foi reduzido às brasas O coração, pelo fogo do amor].

A *subscriptio* acentua tanto a autoria da obra –Cristo, age, queime– como o caminho –«pelo fogo do amor»– e seu resultado –«acende[r], [...] reduz a brasas [...] o coração». O resultado é uma cristo-conformi-

dade do coração humano, sublinhada pelo uso das mesmas cores douradas ao redor de Cristo e do coração humano. Anota-se o uso de uma linguagem radical em que nada fica como era antes. Trata-se de uma substituição, não de um amadurecimento, de um ato imputativo, não de uma colaboração entre o humano e divino. Trata-se de uma linguagem misticista e radical.

A última gravura [fig. 21] articula o final desejado da caminhada proposta e ensinada: a vitória. O próprio menino Jesus coroa o coração humano, que, novamente, é conforme a ele mesmo, enquanto dois anjos na parte superior trazem louro e dois anjos na parte inferior, palmeiras. Único em toda obra é o uso do tetragrama יהוה inclusive a vocalização correta.

O grande final, a vitória, é a gloria imortal, a glória eterna, articula a *subscriptio*:

<i>O beata sors amoris,</i>	[Ó abençoada fonte de amor,
<i>Post tot lusus, tot honoris</i>	Depois de tantos jogos, de honra
<i>Signa, tot laetitia,</i>	Tantos sinais, tanta alegria,
<i>Diadema regni datur,</i>	Foi dada a coroa real,
<i>Et cor palmis exornatur</i>	E o coração foi decorado com palmeiras
<i>immortalis gloriae.</i>	Da glória imortal].

O uso da palavra *lusus* [jogos] requer um breve comentário em particular, por fazer também parte da construção do mito de origem da nação portuguesa, criado na mesma época como esta obra,<sup>36</sup> mesmo que não achemos isso relevante para a interpretação. Destacamos o tom positivo da cena como toda, afirmado pelas palavras honra, alegria, coroa, decorar, glória, imortal. Como causa prima desse estado refere-se mais uma vez ao próprio Deus, à «abençoada fonte de amor» o que de certo modo fe-

36. Acreditamos que não se trata de uma referência ao mito de origem dos Lusíadas como ele aparece em Luís Vaz de Camões ao redor de 1577, ou seja, logo antes do início da união ibérica em 1580.

cha o ciclo das imagens e nos leva de volta à própria capa, dedicada ao coração sagrando e amante de Jesus.

### A INTERPRETAÇÃO DO CONJUNTO DA OBRA *COR IESV AMANTI SACRVM*

No título da obra referimo-nos à «tripla via mística», promovida por esta obra. Vamos dedica-nos a esta questão o terceiro momento e final desse capítulo. Antes, porém, juntamos alguns elementos que nos pare-

cem contribuir para esta visão final. Fazem parte disso, primeiro, detalhes da escolha de cores aplicadas a figuras e elementos distintos das gravuras e, segundo, o conjunto das representações da primeira e terceira pessoa da trindade, Pai e Espírito Santo, sempre na parte superior dos 17 emblemas.

### O USO DAS CORES NO CONJUNTO DA OBRA

As colorações manuais seguem a seguinte ordem:

Tabela 2.

O sistema de cores usado na versão colorida da obra *Cor Iesv amanti sacrum* de A. Wierix

Emblema	Menino Jesus			Anjos				Demônios	Nuvem preta	Coração
	Dourado	Azul	Púrpuro	Azul	Verde	Amarelo	Outra			
1										X
2	X				X		Púrpuro	Nua	X	X
3			X	X		X				X
4		X			X	X		Preto	X	X
5		X			X	X		Preto	X	X
6			X	X	X	X				X
7			X	X		X				X
8			X		X 2x					X
9			X	X		X				X
10			X	X		X				X
11			X		X	X				X
12		X				X 2x				X
13		-	-	-	-	-	-	-		X
14			X	X	X	X 2x				X
15			X	X 2x	X	X			X	X
16			X				Nua			X
17	X [+branco]		X				Vermelho			X
18			X	X 2x		X	X			X

A cor vermelha é reservada ao coração de Jesus e do ser humano. A cor da manta de Jesus altera entre um exclusivo púrpuro com estrelas e um azul compartilhado com as mantas dos anjos, enquanto não usado por Jesus (emblemas 4, 5, 12).<sup>37</sup> Entre os anjos há diversas combinações de cores: mantas azuis e amarelos (5x), mantas verdes e amarelos (5x), as três cores juntos (3x) e quatro combinações com mais uma outra cor. A cor dourada é também reservada em todos 17 emblemas par os cabelos do menino Jesus e o hélio ao seu redor.

A cor azul representa o céu, ergo, o divino, o dourado a luz e a doxa divina e o púrpuro refere-se a realeza celestial de Jesus. Quanto aos anjos, representam o azul a origem celestial, o verde a esperança articulada pelos mensageiros angélicos e o

amarelo a sua fidelidade diante do senhor da sua mensagem. Temos a impressão que com isso a escolha das cores acompanha a linguagem iconográfica geral sem grande originalidade, porém, com grande acessibilidade.

### *A PRESENÇA DA TRINDADE NO CONJUNTO DA OBRA E O SÍMBOLO DA COMPANHIA DE JESUS*

A parte superior do coração sempre é retratado como mais perto do divino, usando o antigo esquema «céu, acima – inferno, em baixo». Lá acima fica também a «abertura do coração». O que nos interessa neste pa

Tabela 3.  
A interação entre a trindade e o sujeito religioso na obra *SPACE Cor Iesv amanti sacrum* de A. Wierix

Emblema	Símbolo Jesuíta IHS	Fundo dourado, sem pompa	Pomba, com fundo dourado	Chamas saindo do c.	Tetragrama יהוה
1	X			X	
2		X			
3			X		
4		X			
5		X			
6		X			
7			X		
8			X		
9			X		
10			X		
11			X		
12			X		
13			X		
14			X		
15		X			
16			X		
17				X	
18					X

37. Quanto ao emblema 18 temos uma ligeira dúvida, por que há uma suave tonalidade de azul na vestimenta do menino o Jesus. Porém, vemos aqui mais continuidade da coloração do emblema 17, branco e ouro.

rógrafo e novamente a dinâmica representada entre o divino, mas, especificamente, a trindade, e o ser humano. O divino é representado pelo menino Jesus, a pomba, e a doxa de Deus (raios dourados na parte superior, saindo de cima de um centro que se encontra «aém» das nuvens ou do horizonte).

Em geral, a relação entre abertura do coração humano e a presença divina é passiva ou receptiva: somente duas vezes saiam chamadas do coração, uma vez do coração de Jesus retratado na capa (emblema 1), uma vez do coração humano (emblema 17). Mas também este emblema [fig. 21] deixa clara que as chamadas saem do coração para cima –isso é para Deus?– e para todos os outros lados –isso é para o próximo?– tem como a sua fonte o menino Jesus que somente nesta imagem e no emblema em seguida (emblema 18) usa uma manta branca com marcas de ouro (emblema 17 e 18) o que lembra do único uso de uma manta dourada no emblema 2. O brilho do ser humano, diretamente relacionado com o brilho de Jesus, fecha o ciclo de transformação iniciado desde o emblema 3 e situado no emblema 2. Este ciclo sempre é sustentado, ao lado da presença do menino Jesus no coração e dos anjos ao seu redor, pela presença divina do Pai e do Espírito. A presença do Deus Pai ocorre através do brilho da sua doxa, presente nos emblemas 1 a 18, e nos emblemas 1 a 2, 4 a 5 e 15 exclusivamente. Nos emblemas 2, 4, 5 e 15 encontra-se uma nuvem escura em frente da doxa. Já a representação do Espírito através de uma pompa acompanhada por um fundo que representa a doxa de Deus Pai (emblemas 3, 7 a 14 e 16) desfaz a nuvem escura. Considerando que no emblema 18 a pompa é substituída pelo tetragrama, que a interrupção no emblema 15 quer sinalizar um momento de tormento e sua superação, e a ausência da pompa nos

emblemas 4 e 6 quer articular um primeiro momento inicial em distinção a outros, podemos falar de uma sinalização de uma crescente sinalização da presença de Deus que acumula com tetragrama.

### O SIGNIFICADO DA SEQUÊNCIA DOS EMBLEMAS NO CONJUNTO DA OBRA

Concordamos com Eugénio Menegon (2007: 411), para quem a organização original reproduz «a narrativa do caminho para a perfeição em três passos, que compõe o coração da espiritualidade de Loyola»; em outras palavras, a promoção do ideal da união mística.<sup>38</sup> Assim também parcialmente Mario Paz (2005: 167-168) se posicionou: «Estas ilustrações de Wierix representam [...] o progresso da vida mística. Os primeiros emblemas apresentam a *via purgativa* (tentações, remorso, inspiração, autoexame, a graça imputada pelos sacramentos, purificação do coração); os outros apresentam a *via iluminativa*». Achamos, porém, que a obra de Antônio Wierix também contempla a *via uniativa*. Por esse motivo, propomos uma organização distinta da proposta de Paz e seguimos a sequência encontrada em Menegon. Todavia, identificamos uma estrutura mais detalhada, em que as três vias são ordenadas por gravuras de abertura, transição e fechamento.

Primeiro, uma palavra em relação aos elementos estruturantes desta sequência de 18 gravuras. A capa e o primeiro emblema lançam em conjunto o tema, destacando as alternativas: o ser humano focado no coração de Jesus ou o coração humano enganado pela luxúria e o diabo. As duas gravu-

38. Isso é de fato típico para o gênero dos livros de emblemas jesuítas da religião do coração em geral, como confirma também Dimler apud Raspa (2000: 65), para a obra *Pia desideria*: «A obra de Herman Hugo segue uma divisão em três partes que correspondem 'à *via purgativa*, à *via illuminativa* e à *via uniativa*' do progresso da alma».



ras funcionam como introdução temática, enquanto o emblema 18 fecha o ciclo com todo, não somente a *via uniativa*.

Tabela 4.

Proposta de interpretação da estrutura da obra *Cor lesv amanti sacrum* de A. Wierix

Via	Emblema	Conteúdo	Função
	1	O coração de Jesus adorado por Inácio e Francisco	Capa
	2	O coração humano tentado pelo diabo e pela luxúria	Abertura
<i>via purgativa</i>	3	Jesus bate à porta do coração	
	4	Jesus encontra um coração cheio de demônios e de vícios	
	5	Jesus limpa o coração	
	6	Jesus sela o coração	
	7	Jesus como chafariz	Transição
<i>via iluminativa</i>	8	Jesus está sentado ao trono	
	9	Jesus interpreta as escrituras	
	10	Jesus interpreta os novíssimos	
	11	Jesus mostra os instrumentos da paixão	
	12	Jesus planta rosas no coração	Transição
<i>via uniativa</i>	13	Jesus, como regente no coração	
	14	Jesus toca a harpa no coração	
	15	Jesus dorme no coração	
	16	Jesus atira suas flechas do amor	
	17	O fogo aceso por Jesus faz o coração brilhar para fora	
	18	Jesus coroa o coração	Fechamento

Primeiro, uma palavra em relação aos elementos estruturantes desta sequência de 18 gravuras. A capa e o primeiro emblema lançam em conjunto o tema, destacando as alternativas: o ser humano focado no coração de Jesus ou o coração humano enganado pela luxúria e o diabo. As duas gravuras funcionam como introdução temática, enquanto o emblema 18 fecha o ciclo com todo, não somente a *via uniativa*.

Já os emblemas 7 e 12 têm uma função transitória, isto é, eles pertencem tanto à via anterior como à via posterior. Em consequência, iniciam tanto a *via purgativa*, a *via iluminativa* como a *via uniativa* como uma imagem «emblemática» de Jesus que caracteriza aspectos específicos de cada das três vias da caminhada: Jesus bate ao coração humano (emblema 3) –o passo de fora para dentro; Jesus é entronizado no coração humano (emblema 8)– a obra da iluminação pode iniciar; Jesus rege o coração humano (emblema 13) –a firme fundamentação rege a união mística.

A partir do emblema 3, inicia-se um caminho de «esvaziamento» do qual fazem parte o reconhecimento do estado deprovável do ser humano, a aceitação da própria necessidade e do processo da limpeza no sentido de uma mortificação até o «selamento» do coração pelo sangue de Jesus, que não deixa mais o mal passar para dentro. O emblema 7 tem uma função intermediária: por um lado, opera o batismo parcialmente como selo –lembra-se somente do «eu sou batizado» de Martim Lutero–, por outro lado, o batismo faz parte da iluminação, por ser a sua base.

Com o emblema 8, inicia-se o processo da iluminação. A entronização de Jesus ocorre, passo a passo, a partir da instrução bíblica em termos gerais, da construção de um horizonte escatológico em especial, e sempre em uma perspectiva cristocêntrica com foco na história da paixão e crucificação. O emblema 12 parece ter também uma função intermediária. Por um lado, ele

articula a finalização do processo da iluminação –a cama está feita– por outro lado, anuncia a consumação do casamento mística de qual se fala no emblem 16.

Certamente faz parte dessa consumação o motivo da regência de Jesus no coração (emblem 13). Logo, a *via uniativa* é descrita como processo no interior do ser humano acompanhado por música, um alegre canto e uma profunda calma, até o ponto em que não se precisa mais de «flechas do amor» adicionais: o fogo divino já transpassa o coração humano de forma plena, e sua presença evidencia-se também por fora.

Finalmente, o coração humano pode ser coroado, sendo agora cristoforme, imagem de Cristo, imagem de Deus. Esta coroação não faz mais parte da *via unitativa*, mas, projeta seu fim eterno e imortal.

## CONSIDERAÇÕES INTERMEDIÁRIAS

A obra *Cor Iesv amanti sacrvm*, de Antônio Wierix, é um livro de emblemas católico, jesuíta, que ensina a via mística tripla como ideal espiritual da reforma católica. Para isso, Antônio Wierix adaptou uma linguagem religiosa imagético-textual complexa em que tanto a *pictura* como a *subscriptio* têm seu peso e precisam ser lidas juntas. Constitui uma obra muito bem estruturada com gravuras de abertura e de fechamento do discurso e gravuras que conectam as três seções. Este último aspecto considera-se uma proposta inédita para a respectiva pesquisa.

A obra requer do seu leitor, pontualmente, competências culturais específicas, especialmente, quanto às referências às mitologias greco-romanas, e evidentemente, em relação ao uso do latim. Isso restringia o uso das primeiras edições do livro provavelmente aos próprios retiros jesuítas e ao uso nos colégios. A criação de uma versão colorida à mão e, mais ainda, as traduções

para o italiano, francês e alemão mostram um interesse contínuo pela obra por mais de um século.

Além disso, percebe-se a proximidade entre o discurso imagético-textual da obra e algumas características da matriz religiosa brasileira, especialmente, pela sua ênfase dada ao ideal da união mística e na contemplação. O conhecimento dessa e de outras obras semelhantes certamente contribuiria para o conhecimento cultural e religioso dos primeiros 150 anos do Brasil e seus ecos que podem ser percebidos até hoje. A comprovação da sua influência direta, porém, requer pesquisas adicionais da cultura visual religiosa no Brasil Colônia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, A. [2003]. *Webs of allusion: French Protestant emblem books of the sixteenth century*, Geneva: Droz.
- ALCIATO, A. [1531]. *Emblemata*, Augsburg, Steyner.
- AULER, I. C. FERNANDES. [2007]. *Spiritu, corde et practice: A cultura visual nas meditações de Jerônimo Nadal*, PUC, Rio de Janeiro. <[http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio\\_resumo2007/relatorios/HIS/his\\_isabel\\_cristina\\_fernandes\\_auler.pdf](http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2007/relatorios/HIS/his_isabel_cristina_fernandes_auler.pdf)> 20-08-2014.
- BOOT, P. [2009]. *Mesotext: digitised emblems, modelled annotations and humanities scholarship*, Amsterdam, Pallas Publications – Amsterdam University Press. <<http://dx.doi.org/10.5117/9789085550525>>
- CAMPA, P. F. [1990]. *Emblemata Hispanica: an annotated bibliography of Spanish Emblem Literature to the year 1700*, Durham e London, Duke University Press.

- DEKONINCK, R. [2005]. «Entre vanité en image et vanité de l'image: du statut incertain de la représentation dans les Pays-Bas à la charnière des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», *Littératures classiques*, 1, (56), 57-70. <<http://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2005-1-page-57.htm>> 20-02-2014.
- HOHENBURG, C. [1691] *Lebendige Hertzens-Theologie: Das ist andächtige Betrachtung wie Jesus im Herten wohne und würcke und im Herten der Liebhabenden sey alles: mit schönen Bildern und artigen Kupferstücken vor diesem vorgestellt, anjetzo aber auß Liebe mit Versen, Soliloquien, Seuffzern und Bildern in 22 Kupffern vermehret von Christiano Hoburg, Predigern. Franckfurth / Leipzig: Brodthagen.*
- HUGO, H. [1624]. *Pia desideria*, Antverpia. Fac-símile com introdução de Hester M. Black. Manston Scholar Press, 1971.
- HUGO, H. [1686] *Pia desideria: or, divine addresses, in three books. Illustrated with XLVII. copper-plates. London: Printed by J.L. for Henry Bonwicke, at the Red-Lion in St. Paul's Church-Yard.* <<http://archive.org/download/piadesideriaor00hugo/piadesideriaor00hugo.pdf>> 02-12-2014.
- HUGO, H. [1624]. *Pia desideria: emblematis illustrata. Antwerpen.* <[http://emblems.let.uu.nl/hu1624\\_introduction.html](http://emblems.let.uu.nl/hu1624_introduction.html)> 12-08-2014.
- IZQUIERDO, S. [1685]. *Práctica de los Ejercicios espirituales de nuestro Padre San Ignacio, con licencia en la Puebla de Leon por Diego Fernández, Puebla.*
- IZQUIERDO, S. [1690]. *Práctica de los Ejercicios espirituales de nuestro Padre San Ignacio, con licencia en la Puebla de Leon por Diego Fernández. Rempresos [...] por los herederos de la viuda de Bernardo Calsderon.*
- LANG, J. [1994]. *Herzensanliegen. Die Mystik mittelalterlicher Christus-Johannes-Gruppen*, Ostfildern Schwabenverlag.
- LOACH, J. [1995]. «Jesuit emblematics and the opening of the school year at the Collège Louis-le-Grand», *Emblematica*, 9 (1), 133-176.
- LUZWIC, S. [1628]. *Cor Deo devotum Iesu Pacifici Salomonis Thronus regius e gallico P. Stephani Luzvic cui adimctae ex P. Binet [...] auxit P. Carolus Musart.* Antuerpiae: [s.e.].
- MAÇANEIRO, M. [2002]. «O desvelamento do coração: dez fragmentos sobre santa Gertrudes de Helfta (Alemanha, 1256-1302)» [Dossier centrale 700° aniversario della morte di Santa Gertrude la grande], *Dehoniana: Rivista Quadrimestrale dei Sacerdoti del Sacro Cuore di Gesù*, 2 (3). <[http://www.dehon.it/scj\\_dehon/cuore/dehoniana/2002/3-2002-04-typ.htm](http://www.dehon.it/scj_dehon/cuore/dehoniana/2002/3-2002-04-typ.htm)> 12-08-2014.
- MACKAY, J. [1924] *La agonía del cristianismo*, Buenos Aires, Losada.
- MASSEY, W. [1755]. *Corruptae Latinitatis Index: or a collection of barbarous words and phrases, which are sound in the works of the most celebrated.* [s.l.].
- MENDONÇA, A. G. [2008]. *Protestantes, pentecostais e ecumênicos: o campo religioso e seus personagens*, Campos, Leonildo Silveira (org.) 2 ed. Reformulada e definitiva, São Bernardo do Campo, SP, Editora da Umesp.
- MENEGON, E. [2007]. «Jesuit emblematica in China», *Monumento Séries*, 55, 411. <<http://dx.doi.org/10.1179/mon.2007.55.1.009>>
- MORGAN, D. [2014]. «The look of the sacred», en Robert A. Orsi (ed.), *The Cambridge Companion to Religious Studies*, Cambridge University Press, 296-318. <<http://dx.doi.org/10.1017/CCOL9780521883917.016>> 12-08-2014.
- MONTENAY, G. DE. [1570] *Emblèmes ou devises chrestiennes*, Paris, [s.e.].
- NORDEN, E. [1939]. *Aus altrömischen Priesterbüchern* (Acta Reg. Societatis Humaniorum litterarum Lundensis, xxix). Lund: C. W. K. Gleerup; London: Humphrey Milford.

- ÖZGÜR, I. [2010]. «*De corde tuo, ad cor tuum*: een analyse van de verschillen tussen een jezuïtische en een protestantse benadering van devotie van het Heilig Hart door het gebruik van de hartenserie van Antoon II Wierix». BA-Scriptie Nederlandse Taalen Cultuurwetenschappen.
- Panofsky, E. [1955]. *Meaning in the visual arts: papers in and on art history*, Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books Doubleday & Company, Inc.
- PRAZ, M. [2005]. *Imágenes del Barroco. Estudios de Emblemática*, (1ª ed. 1934) Madrid, Ediciones Siruela.
- RENDERS, H. [2013a]. «O coração como atributo hagiográfico de São Benedito do Rosário: hipótese sobre a sua origem e seu modelo subjacente da vida cristã», *Horizonte*, Belo Horizonte, MG, 13 (29), 109-132.
- [2013b] «Os *Emblèmes ou devises chrétiennes* vanguardistas de Georgette de Montenay: uma *religio cordis* imagética calvinista», *Ciências da Religião - História e Sociedade*, São Paulo, 11 (1), 129-150.
- [2014] «A releitura da *religio cordis* por John Wesley como 'religião de coração e vida' e sua experiência religiosa do dia 24 de maio de 1738», *Rever*, Rio de Janeiro, 14 (2), 113-143.
- RIDDER, K., PATZOLD, S. (eds.) [2013]. *Die Aktualität der Vormoderne: Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität*, Berlin: Akademie Verlag. <<http://dx.doi.org/10.1524/9783050063997>>
- ROSCHER, W. H. [1873-1885]. *Studien zur vergleichenden Mythologie der Griechen und Römer. Vol. 1: Apolon und Mars*, Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann.
- SCHNEIDER, W. [2007]. *Die Herzenswunde Gottes: die Theologie des durchbohrten Herzens Jesu als Zugang zu einer spirituellen Theodizeefrage* (Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Passau eingereicht am Lehrstuhl für Moralthologie bei Prof. Dr. Peter Fonk), Passau.
- STRONKS, E. [2013]. «Never to Coincide: the Identities of Dutch Protestants and Dutch Catholics in Religious Emblematics», *Journal of Historians of Netherlands Art (JHNA)*, 3 (2). <<http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-3-issue-2/144-stronks-never-to-coincide>>, 15-12-2014.
- WIERIX, A. [1673]. *Fortezza reale del cuore humano: battuta soauemente, saettata amorosamente, superata gloriosamente, e posseduta & ornata gratiosamente dall' amoroso Giesù: disegnata in figure con alcune brieui ma affettuose meditationi et altri tanti soliloquij*, Modena, P[er]il Cassian, 1628. Wierix, A., *Les divines operations de Jesus dans le coeur d'une ame fidelle*. Paris: J. Van-Merle.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

- Página do Museum Plantin-Moretus. Disponível em: <[www.museumplantinmoretus.be/](http://www.museumplantinmoretus.be/)>. Acesso em: 12 ago. 2014.
- Página PESSCA. <na página de Internet <http://www.colonialart.org/>>, 12-08-2014.
- Imagem *Five Depictions of the Child Jesus playing Musical Instruments*, engraving, 9.5 × 6.6 cm, Jerome Wierix (1553-1619). The Hague: Gemeentemuseum, Music Department; London: Wellcome Library, IVC No. 36217; London: British Museum, Inv. 1859,0709.3110. <[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=600565&objectId=1663467&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=600565&objectId=1663467&partId=1)>, 14-08-2014.

## ANEXO 1

Tabela 1.  
Livros de emblemas baseados nos 18 emblemas da obra

Nome	Conteúdo	Plan- tín-More- tus	Mene-gon	Mario Praz	Edição Ludvic	Edição italiana	Edição francesa	Edição alemã
Emblema a <sup>39</sup>							Trinda- de no coração	
Emblema b						Cristogra- ma,		
Emblema c						A virgem e o me- nino		
Emblema 1	Inácio e Francisco ajoelhados	Embl. 1	Embl. 1	Embl. 1	Embl. 1	Embl. 1	<u>Omitido</u>	Embl. 1
Emblema 2	O coração, Jesus e a luxúria	Embl. 2	Embl. 2	Embl. 1	<u>Omitido</u>	<u>Omitido</u>		Embl. 2
Emblema 3	Jesus bate à porta do coração	Embl. 3	Embl. 3	Embl. 3	Embl. 3	Embl. 3	Embl. 3	Embl. 3
				Embl. 15				
Emblema 4	Jesus ilumina o coração	Embl. 4	Embl. 4	Embl. 4	Embl. 3	Embl. 4	Embl. 4	Embl. 4
Emblema 5	Jesus limpa o coração	Embl. 5	Embl. 5	Embl. 5	Embl. 4	Embl. 5	Embl. 5	Embl. 5
							Embl. 2	
Emblema 6	Jesus sela o coração	Embl. 6	Embl. 6	Embl. 6	<u>Omitido</u>	Embl. 6	<u>Omitido</u>	Embl. 6
Emblema 7	Jesus – como chafariz - derrama sangue	Embl. 7	Embl. 7	Embl. 7	Embl. 7	<u>Omitido</u>	Embl. 7	Embl. 7
							Embl. 12	
				Embl. 17				Embl. 17
								Embl. 9
								Embl.10
								Embl. 11
Emblema 8	Jesus está sentado ao trono	Embl. 8	Embl. 8		Embl. 8	Embl. 8	Embl. 8	Embl. 8

39. Emblemas “a” até “f”: emblemas adicionais usadas em edições posteriores.

## Helmut Renders

Nome	Conteúdo	Plan- tin-More- tus	Mene-gon	Mario Praz	Edição Ludvic	Edição italiana	Edição francesa	Edição alemã
Emblema 9	Jesus interpreta a Bíblia	Embl. 9	Embl. 9		Embl. 9	Embl. 9	Embl. 9	
Emblema 10	Jesus ensina os novíssimos	Embl. 10	Embl. 10		Embl. 10	Embl. 10	Embl. 10	
Emblema 11	Jesus com instrumentos da paixão	Embl. 11	Embl. 11		Embl. 11	<u>Omitido</u>		
							Embl. 17	
Emblema 12	Jesus joga pétalas de rosas	Embl. 12	Embl. 12	Embl. 12	Embl. 12	<u>Omitido</u>		
				Embl. 15				
							Embl. 16	
				Embl. 11			Embl. 17	
							Embl. 18	
				Embl. 10				
								Embl. 15
Emblema 13	Jesus como regente	Embl. 13	Embl. 13	Embl. 13	Embl. 13	Embl. 13	Embl. 13	Embl. 13
Emblema 14	Jesus com harpa	Embl. 14	Embl. 14	Embl. 14	Embl. 14		Embl. 14	Embl. 14
Emblema 15	Jesus dorme no coração	Embl. 15	Embl. 15		Embl. 15	Embl. 15	Embl. 15	
								Embl. 12
Emblema 16	Jesus atira flechas	Embl. 16	Embl. 16		Embl. 16	Embl. 16		Embl. 16
Emblema 17	Jesus acende o coração com fogo	Embl. 17	Embl. 17		Embl. 17			Embl. 17
				Embl. 8				
				Embl.10				
Emblema 18	Jesus coroa o coração	Embl. 18	Embl. 18	Embl. 18	Embl. 18	Embl. 18		Embl. 18
Emblema d						Cristo, o cordeiro.		
Emblema e						A Trindade.		
Emblema f							Maria lactans.	