

Pele do jaguar, raposa falante: onde se usa de sortilégios da semelhança para acordar os deuses que dormem nas imagens ou “toda criatura do mundo/ é para nós/ como livro e imagem e espelho”¹

Adriana Bicalho²

Pele do jaguar ou doutrina das assinaturas

Confinado em uma cela de pedra imaginada por Jorge Luis Borges (2000, p. 663-667), vizinho de um jaguar também encarcerado pelos espanhóis, Tzinacan, sacerdote maia, tenta rememorar todo o seu conhecimento; nesse exercício, lembra-se da existência de uma sentença secreta que Qaholom, seu deus, escondeu em uma forma eterna e incorruptível da natureza, para um dia ser decifrada pelo eleito. Composta no primeiro dia da criação, a frase mágica conjuraria o imediato final dos tempos. Talvez a frase estivesse ali ao lado, nas manchas do seu vizinho jaguar, já que esse era um dos atributos do deus. Nos anos que se seguem, Tzinacan se dedica à leitura e decifração da frase mágica na pele do jaguar, martirizado por sonhos dentro dos sonhos, desconcertado pela natureza da linguagem divina, até que por fim rompe o labirinto onírico – mas despertar, ou ler o jaguar, ou ver deus, é diluir-se e desaparecer na união à divindade e ao universo:

[...] eu vi uma Roda altíssima, que não estava diante dos meus olhos, nem atrás, nem nos lados, mas em todas as partes, a um só tempo. Essa Roda estava feita de água, mas também de fogo, e era (embora se visse a borda), infinita [...]. Vi o deus sem face que há por trás dos deuses [...] e, entendendo tudo, consegui também entender a escrita do tigre. [...] Quarenta sílabas, catorze palavras, e eu, Tzinacan, regeria as terras que Montezuma regiu. Mas eu sei que nunca direi essas palavras, porque não me lembro de Tzinacan (BORGES, 2000, p. 666-667).

Antes de prosseguir, convida-se o leitor a observar a Figura 1³. Trata-se de uma prancha que aglutina as cinco imagens conjuradas nesse texto (e que virão, na mente do leitor, a se espelhar em tantas outras imagens portadoras das mesmas assinaturas): a *Tabula Smaragdina*, a *Prancha 03*, *Artêmis Efesina*, o *Emblema CLXXXII*, a *Raposa Falante*. Pretende-se aqui um sortilégio para abrir o que Robert Fludd (1574-1637) descreveu como *Oculus Imaginationes* (FLUDD, 1619, p. 218), ou olho da imaginação. É esse órgão imaginário que permite relembrar as antigas potências que jazem dormentes nas imagens. A

¹ A parte do título entre aspas foi extraída do poema do teólogo francês Alain de Lille (1128-1203). No original: *Omnis mundi creatura/ Quasi liber et pictura/ Nobis est et speculum* (LILLE apud CURTIUS, 2013, p. 319).

² Doutora em Artes Visuais pelo PPG/ARTES/UFGM, artista-pesquisadora e professora do Departamento de Desenho da EBA/UFGM.

³ Mapa com reproduções das imagens que mostram o percurso visual do artigo, acervo pessoal. <[https://www.instagram.com/p/CxO2Qi9LGPP/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng==](https://www.instagram.com/p/CxO2Qi9LGPP/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng==>)>

Figura 2⁴ presentifica o cerne do conto de Borges: os ensinamentos da *Hermetica*, de Hermes Trismegisto⁵. Trata-se de uma visada totalizante dos saberes da *Tabula Smaragdina*, onde se lê: “O que está embaixo está acima e o que está acima é como o que está embaixo, para realizar os milagres de uma única coisa” (NEWTON; NEWMAN, 2010, p. 2). Nessa imagem há duas divisões principais: no eixo horizontal, que divide o mundo superior do mundo inferior, a esfera divina da esfera humana; e no eixo vertical, que separa o dia da noite, ou a luz das trevas, o sol da lua, o fogo e o ar da água e da terra), ou ainda os princípios masculinos e femininos. A conexão se dá no círculo central, que é dividido em etapas do trabalho (ou do conhecimento) alquímico. O alquimista, ou filósofo, ao centro da imagem, detém os poderes da união e da separação dos elementos. Nessa figura estão presentes as correspondências: a esfera humana, como Microcosmo; e a celeste, como Macrocosmo, se espelham – os astros estão nas criaturas terrenas de todos os reinos, que entre si estabelecem também inextrincáveis redes de semelhanças – o saber está então no teatro do mundo ou no livro do mundo, que permite a leitura ou a identificação de uma coisa na outra. A semelhança, modo de saber subjacente ao início da Era Moderna, não distingue forma, conteúdo, signos, criaturas e objetos – tudo é contínuo e se reflete e se multiplica na caixa catóptrica do mundo. Para ler o *Grande livro da natureza* era preciso encontrar as projeções do macrocosmo no microcosmo, do mundo superior no mundo inferior e nas assinaturas divinas através das formas principais de semelhança. Duas ideias, ou ainda, duas imagens, figuram constante e equivocadamente como invenção desse período. A primeira é a doutrina das assinaturas, antiga crença, já existente desde os astrólogos e adivinhos mesopotâmicos, na linguagem divina inscrita nas próprias coisas, nos astros, nas criaturas ou nos seus nomes que, quando assinaladas, indicavam ao intérprete suas virtudes ocultas (GINZBURG, 2007, p. 153). A segunda é a ideia da natureza como um livro divino, que nasce nos púlpitos medievais, atravessa os escritos místicos latinos para ser por fim tão amplamente acolhida (CURTIUS, 2013, p. 321) que o *topos* do *Livro da natureza* é frequentemente identificado como uma invenção do renascimento (CURTIUS, 2013, p. 319). Oswaldus Crollius resume assim a doutrina das assinaturas: “toda criatura é um livro escrito por Deus, marcado com Assinaturas Naturais pelas quais as coisas ocultas podem ser lidas e entendidas [...] essas marcas não são feitas com tinta, mas com o próprio dedo divino” (CROLLIUS *apud* STARK, 2009, p. 96).

⁴ Figura 2: Tábua de Esmeralda Hermética. Matthaus Merian e Lucas Jennis, *Musaeum hermeticum, reformatum et amplificatum*, 1678, Figura IV, p. 898. <<https://archive.org/details/musaeumhermeticu00meri/page/n897>>

⁵ À figura mítica de Hermes Trismegisto, que se confunde com a dos deuses Hermes e Thot, foi atribuída a autoria de *Asclepio* e do *Corpus Hermeticum*, escritos sobre os quais se edificou o hermetismo.

Quando as diferenças assumem o lugar das continuidades e semelhanças como fundamento do saber, as assinaturas mágicas parecem submergir, são deslocadas de sua função; e a natureza não é mais o livro divino, mas um mecanismo cuja regularidade é mensurável. O saber fundado na semelhança não foi, no entanto, banido do conhecimento e manifestou-se de maneiras impremeditáveis na episteme da modernidade, a partir do século XIX, como detectou Giorgio Agamben, nos seus próprios procedimentos, nos de Carlo Ginzburg e também nos do historiador da cultura Aby Warburg (1866-1929). O *Atlas Mnemosyne* (1929) de Aby Warburg é, para Agamben, a exemplo dos antigos empregos da doutrina, um procedimento quase mágico para perscrutar as assinaturas das imagens. Trata-se de uma coleção de imagens com fins didáticos, de distintos tempos e geografias, reunidas em pranchas numeradas, a fornecer panoramas da trajetória das imagens na cultura; como resultado, tornam-se mapas ou percursos a promover a aproximação entre diferentes contextos. Essencialmente, através da aproximação das imagens oriundas de distintos contextos e saberes, Warburg ativava suas assinaturas e revelava a vida póstuma – *Nachleben* – dos conteúdos emotivos expressos em forma – *pathosformel* – para descortinar assim as polarizações exigidas por esses contextos. Explica assim Agamben (2009, p. 56-57) o procedimento, ou antes, *sortilégio*, praticado por Warburg no seu *Atlas*:

As imagens [...] que compõem cada uma das setenta e nove pranchas não devem ser vistas (como nos livros comuns de história da arte) como reproduções fotográficas das obras e dos objetos fotografados que poderíamos acabar por referir [...] os *Pathosformeln* não são encontrados nas obras de arte ou na mente do artista ou do historiador: elas coincidem com as imagens precisamente registradas no atlas [...] assim o *Mnemosyne* é o atlas das assinaturas que o artista – ou o estudioso – deve aprender a conhecer e operar, se quer compreender e efetuar a rigorosa operação que está em questão na tradição da memória histórica do Ocidente [...] e a “ciência sem nome” é uma arqueologia das assinaturas.

Raposa falante ou *Emblemata*

Na *Prancha 03* (Figura 3)⁶ do *Atlas Mnemosyne* (WARBURG, 2010, p. 18), lê-se: “Orientalização das imagens antigas. Deus como monstro. Enriquecimento da esfera (zodiaco + decanos). Projeção do globo na superfície. Tabuleiro do jogo cosmológico. Lenda de Perseu”. Na prancha há três divindades: Tutela Panthea, Júpiter Heliopolitano e Artêmis de Éfeso, divindades locais sincréticas, que receberam elementos do Oriente durante o helenismo e se tornaram híbridos, ou monstros. Artêmis (ou Diana) de Éfeso é uma divindade cuja imagem extraordinária tem longo percurso no Ocidente. Nas imagens na *Prancha 03*, a deusa

⁶ Figura 3: Aby Warburg, Prancha 03 do *Atlas Mnemosyne*, Warburg Institute, 1929. <https://warburg.sas.ac.uk/sites/default/files/styles/large_gallery_item/public/2021-06/Bilderatlas%20panel%203.png?itok=r6Q8Wj_y>

está de braços abertos, como uma espécie de *potnia theron*, é coberta por leões, cervos, touros e abelhas, assim como por esfinges e sirenes. É coroada com uma muralha com arcos, e no detalhe é possível ver, sobre o largo colar, signos do zodíaco. Seu atributo mais memorável, e que eventualmente lhe dará também o epíteto de *Multimammia*, são as várias protuberâncias, que certamente evocam a fertilidade, mas que até hoje não se sabe com certeza se são seios ou testículos (NIELSEN, 2009, p. 455). A Artêmis *Efesina* se tornará, no Renascimento, a personificação da Natureza (esta sim, com múltiplos seios) e se alastrará: a *Filosofia* de Rafael (no tondo sobre a *Escola de Atenas*, 1509-1511) se senta em um trono cujos pés são Artêmis Efesinas; adotada por Giorgio Vasari (1511-1574), está na *Sala Del Camino* em Arezzo (1548) e em um afresco em sua casa em Florença (NIELSEN, 2009, p. 463); abre o livro de personificações *Prosopographia* (Figura 4)⁷, do século XVII; também está no frontispício do *Actorum chymicorum Holmiensium Parasceve*, de 1712 (nesse caso dentro de uma fornalha, porque se trata de uma alegoria da Natureza transformada pela Química); está em dois dos emblemas em azulejo do claustro da Igreja de São Francisco da Bahia. Os *Zodíacos de Dendera* aparecem na *Prancha 03* em duas versões: o zodíaco circular e o zodíaco retangular. Trata-se de relevos que integravam o programa visual do templo de Hator, deusa-vaca egípcia. Criados durante a Dinastia Ptolomaica, congregavam em imagens planificadas do céu os mitos egípcios e o zodíaco grego (PRISKIN, 2015, p. 134-135). Já a *Tábua Bianchini* é um amálgama das constelações egípcia, grega e mesopotâmica.

Warburg conta que os aspectos demoníacos das divindades antigas foram apagados pela historiografia da arte em favor de um aspecto “olímpico”. Os deuses antigos eram “demônios cósmicos”, potências divinas que viajaram entre Arábia e Europa após o fim da Antiguidade, tolerados pela igreja. Os deuses orientais e os demônios astrais ainda se faziam presentes no início da Era Moderna no Ocidente, mas “a ciência matemática da Grécia, reestabelecida às suas formas primevas no curso do Renascimento [...] conferiu ao próprio homem europeu a arma para combater os demônios astrais oriundos da Grécia e da Grécia asiática” (WARBURG, 2015, p. 292). Especula Warburg que é exatamente a duplicidade grega que está na gênese do Renascimento, é pois a oscilação “entre o princípio causador mitológico, baseado em imagens, e o calculável, baseado em números” (WARBURG, 2015, p. 291). A duplicidade está expressa na lenda de Perseu, mencionada na *Prancha 03*: ao mesmo tempo que o herói é um híbrido monstruoso, entre divindade olímpica e humano, tem como tarefa livrar os homens dos demônios astrais do mundo arcaico, tais como a Medusa e

⁷ Figura 4: Artêmis de Éfeso como personificação da Natureza. Phillipe Galle, *Prosopographia*, século XVII, p.8. <<https://archive.org/details/prosopographias00gall/page/n7>>

Cetus. Como os demais heróis gregos, Perseu vai estabelecer uma nova civilidade, que antagoniza as Grandes Mães e rompe o cordão umbilical que ligava a humanidade a Gaia.

Ao início da Era Moderna, quando arderam as fogueiras da Inquisição, um dos muitos disfarces do paganismo eram as então chamadas “ciências naturais” (WARBURG, 2015, p. 132) ou “magia natural” – “a revitalização da Antiguidade demoníaca é consumada graças a uma espécie de função polar própria à memória empática das imagens [...] a meio caminho entre a prática da magia e a matemática cosmológica” (WARBURG, 2015, p. 196). Essa polaridade está encarnada na disputa entre Johannes Kepler (1571-1630) e Robert Fludd: Kepler apelidou, de forma pejorativa, os escritos e procedimentos de Fludd de “maneira hermética”; criticou o uso de imagens místicas, a fidelidade aos antigos, as analogias entre microcosmo e macrocosmo. A divergência está principalmente na criação e no uso que faz Fludd das imagens poético-herméticas, na centralidade que assumem na sua argumentação, em contraste com as ilustrações descritivas de Kepler. As imagens de Fludd pretendiam-se mágicas, não uma mera representação (COPENHAVER, 1990, p. 282-284). A disputa entre lógica e magia pelo território do saber não se encerra no século XVII, mas é constantemente reeditada: “Atenas espera ser de novo, como tantas e tantas vezes, reconquistada de Alexandria” (WARBURG, 2015, p. 196).

Na Figura 5⁸, uma divindade emerge do mar turbulento: tem torso de um homem velho, cauda de peixe e porta um tridente; a parte dianteira da cauda tem patas equinas ou bovinas e o meio enrola-se como o corpo de uma serpente ou um dragão: é Proteus. No epigrama do Emblema CLXXXII, *O que é mais antigo é imaginário*, há o seguinte diálogo:

‘Velho homem de Pallenia, oh Proteus, você tem tantas formas como um ator tem personagens. Por que algumas vezes seus membros são aqueles de um homem e algumas vezes seus membros são aqueles de um animal? Por favor, me conte, qual pode ser a razão para você transformar-se em todas as formas e não ter uma figura própria?’
‘Eu revelo os signos pertencentes às mais remotas eras, antigas e pré-históricas, e cada homem as imagina de acordo com seu juízo’ (ALCIATO; MOFFIT, 2004, p. 211).

Na *Odisseia* e nas *Geórgicas*, Proteus é uma divindade oceânica que tem o poder da metamorfose e dons oraculares (GRIMAL, 2000, p. 305; p. 398-399). Para a alquimia, Proteus é também a *prima materia*, e pode ser também identificado com a própria natureza a ser capturada, domada e purificada pelas artes alquímicas (NEWMAN, 2004, p. 262).

⁸ Figura 5: Emblema CLXXXII – O que é mais antigo é imaginário. Andrea Alciati, *Emblemata*, 1608, p.189. <https://ia601605.us.archive.org/BookReader/BookReaderImages.php?zip=/3/items/emblemata00alci_1/emblemata00alci_1_jp2.zip&file=emblemata00alci_1_jp2/emblemata00alci_1_0213.jp2&id=emblemata00alci_1&scale=2&rotate=0>

O *Emblematum Liber* (Livro dos Emblemas), obra de Andrea Alciato cuja primeira edição data de 1531, inaugura um gênero, o dos livros de emblemas⁹. Como é tradicional quando se trata de emblemas, cabe uma breve definição: geralmente o emblema é composto de três partes – o *motto* ou *inscriptio*, texto que funciona como uma introdução; a imagem ou *pictura*, ou ainda, o *corpo* do emblema; epigrama ou *subscriptio* em prosa ou verso, ou a *alma* do emblema; eventualmente ainda há o *commentatio*, ou explicações adicionais do autor (DALY, 1998, p. 7). Pode-se dizer que o emblema é uma criatura que se enraíza na forma proposta por Alciato e que em muitas de suas expressões são pequenos sortilégios para fazer associações – talvez ver com o *Oculus Imaginationes*, isto é, ativar a memória adormecida¹⁰.

Bredekamp e Diers (2013, p. XXX), ao comentar os elementos das exposições que realizava Warburg na *arena*, ou “apresentação pictórica e palestra”, apontam “uma mistura peculiar”, que cria “seu próprio gênero didático no qual palavra e imagem se relacionavam de forma emblemática”. Bredekamp e Diers tratam especificamente das exposições e palestras de Warburg, mas seria impreciso dizer que o procedimento adotado no *Atlas* foi distinto. Não estendem essa proposição aos autores, mas trata-se de um indício, tal como a breve sugestão de Checa (2010, p. 16) do parentesco entre a *arena* da Biblioteca de Warburg e o teatro da memória renascentista. Parece que Warburg na sua Biblioteca, *arena* e *Atlas*, adota os sortilégios da semelhança – teatro mnemônico e emblemas - para exumar, por meio de uma operação de avizinhamiento e transcendência, as assinaturas das imagens.

A raposa falante (Figura 6)¹¹ opera aqui como um sortilégio emblemático para atualizar na mente do leitor essa disputa profunda e ainda suficientemente contemporânea entre Atenas e Alexandria. A criatura aparece aos 57 minutos de *Antichrist* (2009), de Lars von Trier. O protagonista caminha sozinho pela floresta verde-escura, quase negra, chamada Éden. Ele procura por Ela, que se diz curada de seu longo luto em razão da morte do filho de ambos. Como ousa Ela se curar sozinha, perder o medo da Natureza, “a Igreja de Satã”, desaparecer na floresta? Para Ele, os medos d’Ela não são reais, a tese que Ela tentou

⁹ À primeira edição de *Emblematum Liber* se seguiram numerosas edições, mais de uma centena, em outros idiomas, com novos emblemas, com novas imagens e, forjados a partir da invenção de Alciato, multiplicaram-se aos milhares os livros de emblemas nos séculos que se seguiram. Suas proposições variavam imensamente, do sacro ao profano: há por exemplo os livros dedicados à política, como *Patientia* (1569), de Joris Hoefnagel; aos vícios e virtudes e à moral, como *Monita amoris virginei* (1620), de Jacob Cats; à alquimia, como *Atalanta fugiens*, de Michael Maier, e *Musaeum hermeticum* (1625), de Lucas Jennis; à religião, como *Amoris divini emblemata* (1615), de Otto Vaenius; ao amor, como *Emblemata amatoria* (1611), de P.C. Hoof.

¹⁰ Como um jogo às vezes mais, às vezes menos erudito que variava em seus propósitos, dos ocultos aos moralizantes, o conteúdo dos emblemas se valia de referências geralmente alcançáveis pelos leitores para construir uma associação cujo resultado produziria maravilhamento, revelaria uma verdade espiritual ou elevaria os pensamentos.

¹¹ Figura 6: “O Caos reina!” - cena da raposa falante em *Antichrist* (2009). Direção: Lars von Trier. Alemanha. <<https://youtu.be/5vrY1UL5IYs?si=bl0BBvdC--BxEAHb&t=132>>

escrever, *Gynocide*, sobre a violência misógina na Inquisição, uma tolice, e os tratamentos médicos que procura, ineficazes – só Ele é capaz de salvá-la. Mas aos 57 minutos do filme algo se move na floresta: sob a folhagem, Ele vê uma raposa-vermelha que devora as próprias entranhas. “O Caos reina!”, dirá então a raposa-ouroboros.

Lars von Trier parece adotar a forma emblemática, na qual “o Caos reina!” funciona como *motto* e a raposa falante como *pictura*. Ao redor orbita o restante do filme, como um longo epigrama. Ele, psicanalista, como os praticantes da ciência natural renascentista, está a meio caminho entre Atenas e Alexandria. É atormentado pelos demônios cósmicos, que lhe devoram a mão na forma de carrapatos, fazem chover nele bolotas de carvalho e se apresentam em visões e presságios terríveis. Ele desconfia que entre Ela e a Natureza há uma aliança, que Ela conspira contra sua própria espécie. Ele sobe ao sótão da casa para investigar os pensamentos d’Ela. No caderno que congrega muitas imagens de *ginocídio*, Ele a vê progressivamente perder as palavras. O caderno é um grimório, testemunho de que Ela se contaminou, se tornou uma criatura das margens e das imagens. Carente de um sortilégio mais eficiente, por fim Ele recorre à fogueira.

As investigações de Warburg parecem retomar a produção de semelhanças como saber. Essas afinidades com a episteme da semelhança, com estruturas já irreconhecíveis de conhecimento, não fosse sua Biblioteca e seu *Atlas*, poderia certamente fazê-lo desaparecer sob o vulto dos trabalhos de Ernst Cassirer e Erwin Panofsky, posto que “o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade” (BENJAMIN, 1996, p. 109). Esse universo apaziguado que surge na episteme da diferença e se aprofunda na episteme da modernidade, ao extirpar das coisas e das imagens seus liames arcaicos e suas projeções especulares, não é mais capaz de alcançá-las. Essa pode ter sido uma das razões para a enfermidade mental de Warburg que, na sua trajetória, parece se tornar o intérprete tanto do louco quanto do poeta, personagens que, de acordo com Foucault (2002, p. 67-68), resultam do divórcio entre a semelhança e a cultura:

O louco [...] como função cultural indispensável, tornou-se, na experiência ocidental, o homem das semelhanças selvagens [...] por toda parte vê semelhanças e sinais da semelhança [...] o poeta é aquele que, por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos das coisas, suas similitudes dispersadas. Sob os signos estabelecidos e apesar destes, ouve um outro discurso, mais profundo, que lembra o tempo em que as palavras cintilavam na semelhança universal das coisas: a Soberania do Mesmo, tão difícil de enunciar, apaga na sua linhagem a distinção dos signos.

As imagens aqui conjuradas são sortilégios para evocar as potências entorpecidas, longínquas e veladas que rememoram o mundo arcaico. Mesmo que sua natureza seja fugidia,

quando presentes, coagulam e fulminam momentaneamente os sentidos dispersos. Olhá-las diretamente é impossível (o destino dos que o fazem é, como Tzinacan, dissolver-se na luz divina) – portanto, é também impensável descrevê-las à razão – só o olho da imaginação é apto a tocar tais potências primordiais. Na sua longa viagem, de Florença a Atenas e de Atenas a Alexandria, Warburg retorna assombrado ou possuído por demônios astrais. Na recuperação daquilo que chamou de “espaço pensamento da reflexão entre si mesmo e o objeto” (WARBURG, 2015, p. 196), usa dos antigos sortilégios do mundo das semelhanças. A sobrevida do próprio Warburg, ou seja, o recente interesse em seus escritos, na Biblioteca e no *Atlas*, são sintomáticos do esgotamento de “sistemas epistemológicos fechados, abrangentes e totalizadores” (CHECA, 2010, p. 12). Agora, entre Atenas e Alexandria, há muitas cidades possíveis.

REFERÊNCIAS

ABRAHAM, Lyndy. **A Dictionary of Alchemical Imagery**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **The Signature of All Things: On Method**. New York: Zone Books, 2009.

ALCIATO, Andrea. **Emblematum libellus**. Paris: Chrestien Wechel, 1534. Disponível em: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A34b&o=>. Acesso em: 10 out. 2021.

ALCIATO, Andrea. **Emblemata**. Lyons: Macé Bonhomme for Guillaume Rouille, 1550. Disponível em: http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm265_alr. Acesso em: 10 out. 2021.

ALCIATO, Andrea. **Emblemata**. Leiden: Claude Mignault, 1608. Disponível em: https://archive.org/details/emblemata00alci_1. Acesso em: 10 out. 2021.

ALCIATO, Andrea; DALY, Peter (Org.). **Andreas Alciatus Index Emblematicus**. 2 v. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

ALCIATO, Andrea; MOFFITT, John F. **A Book of Emblems: The *Emblematum Liber* in Latin and English**. Trad. John F. Moffitt. Jefferson: Mcfarland & Company, 2004.

ANTICHRIST. Direção: Lars von Trier. Alemanha: Zentropa Entertainment, 2009. 1 DVD (96 min.), sonoro, colorido, legendado.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERTOZZI, Marco. “Un rapido schizzo in forma sferica”: Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia. **engramma**, [s. l.], set./out. 2012. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1137. Acesso em: 10 out. 2021.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas I**. Rio de Janeiro: Globo, 2000.

BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael. Prefácio à edição de estudos, 1998. *In*: WARBURG, Aby. **A renovação da antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. p. xvii-xxxvii.

CHECA, Fernando. La Biblioteca de Aby Warburg: “orientación” para la mente y “arena” para la Historia del Arte. *In*: SETTIS, Salvatore. **Warburg Continuatus: Descripción de una biblioteca**. Barcelona: Ediciones de La Central, 2010. p. 07-23.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COPENHAVER. Natural Magic, Hermetism and Occultism in Early Modern Science. *In*: LINDBERG, David C.; WESTMAN, Robert S. **Reappraisals of the Scientific Revolution**. New York: Cambridge University Press, 1990. p. 261-302.

CURTIUS, Ernst Robert. **European Literature and The Latin Middle Ages**. Princeton: Princeton University Press, 2013.

DALY, Peter. **Literature in The Light of The Emblem**. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

EDSON, Gary. **Mysticism and Alchemy Through the Ages: The Quest for Transformation**. North Carolina: McFarland & Company Inc., Publishers, 2012.

FICINO, Marcilio. **Three Books on Life**. Trad. Carol V. Kaske; John R. Clarke. Tempe, Arizona: Arizona Board of Regents for Arizona State University, 1998.

FLUDD, Robert. **Tomus secundus de supernaturali, naturali, praeternaturali et contranaturali**. Microcosmi historia in tractatus tres distributa. Volume 2. Oppenheimii: Aere Johan-Theodori de Bry: Typis Hieronymi Galleri, 1619. Disponível em: <https://archive.org/details/utriusquecosmima02flud>. Acesso em: 10 out. 2021.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GIROIRE, Cécile; ROGER, Daniel. **Roman Art from The Louvre**. Manchester: Hudson Hills Press, 2009.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

MANNING, John. **The Emblem**. London: Reaktion Books, 2002.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NEWMAN, William R. **Promethean Ambitions: Alchemy and The Quest to Perfect Nature**. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

NEWTON, Isaac; NEWMAN, William R. (ed.). Keynes MS. 28. *In*: NEWTON, Isaac; NEWMAN, William R. (ed.). **The chymistry of Isaac Newton**. Bloomington: Indiana University, 2010. Disponível em: <http://purl.dlib.indiana.edu/iudl/newton/ALCH00017>. Acesso em: 10 out. 2021.

NIELSEN, Marjatta. Diana Efesia Multimammia: The Metamorphoses of a Pagan Goddess From The Renaissance to The Age of Neo-Classicism. *In*: FISCHER-HANSEN, Tobias; POULSEN, Birte. **From Artemis to Diana: The Goddess of Man And Beast**. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2009. p. 455-496.

PARACELSUS. **The Hermetic and Alchemical Writings of Aureolus Philippus Theophrastus Bombast, of Hohenheim, Called Paracelsus The Great**: Now for The First Time Faithfully Translated Into English. Volume I. Trad. Arthur Edgar Waite. London: James Elliot and Co., 1894.

PARACELSUS. **Paracelsus**: Selected Writings. Trad. Jolande Jacobi; Norbert Guterman. New York, Pantheon Books, 1958.

PLANISPHERIUM (or Tabula) Bianchini. **The New York Public Library**, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Picture Collection, 1822. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-d3cd-a3d9-e040-e00a18064a99>. Acesso em: 10 out. 2021.

PRISKIN, Gyula. The Dendera Zodiacs as Narratives of The Myth of Osiris, Isis, and The Child Horus. **ENiM 8**, [s. l.], p. 133-185, 2015. Disponível em: <http://www.enim-egyptologie.fr/index.php?page=enim-8&n=9>. Acesso em: 10 out. 2021.

STARK, Ryan J. **Rhetoric, Science & Magic in Seventeenth Century England**. Washington: The Catholic University of American Press, 2009.

TUNG, Mason. Variorum edition of Alciato. **Alciato at Glasgow**, [s. l.], 2010. Disponível em: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/tung-variorum.php>. Acesso em: 10 out. 2021.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

WARBURG, Aby. Mnemosyne Atlas 3. **enigma**, [s. l.], 2012. Disponível em: http://www.enigma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1003. Acesso em: 10 out. 2021.

WARBURG, Aby. **A renovação da antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEST-PAVLOV, Russell. **Bodies and Their Spaces**: System, Crisis and Transformation in Early Modern Theatre. Amsterdam: Editions Rodopi, 2006.

YATES, Frances Amelia. **Giordano Bruno e a tradição hermética**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.