

Pesquisadores também tomam posições em artigos como: “Quem decide ou o que decide?”, de Karl Erick Schollhammer, e “Sobre quem decide o que é arte”, de Rosane Kaminski. Karl questiona o preparo dos condutores da arte e coloca em pauta a crise da arte gerada pela quase total perda de padrões, que culminam na quase impossibilidade de julgamento estético, problematizando a idéia da autonomia da obra. Rosane questiona o poder de autoridade das instâncias de consagração e de difusão da arte, inclusive do mercado agindo como legitimador no meio da arte, problematizando o processo de valoração da obra.

... e laranja aos cães

Finalmente, a partir destas impalpabilidades de conceitos e critérios lançados nos próprios textos críticos sobre a arte atual, pergunto se é possível estabelecer perfis na Arte Contemporânea - no que diz respeito a padrões técnico-conceituais, em relação a mercadificação da arte - e definir conceitos não tão impalpáveis, buscando não uma classificação limitadora, mas uma base de valoração da obra. Não se busca aqui aplaudir a iniciativa de manter os Salões nestes moldes, ou mirar-lhes flechas de crítica negativa. A existência de um meio de escoamento da arte nova é indubitavelmente essencial para haver a circulação de artistas, porém sugere-se que seja pensada uma adequação destes eventos a formatos mais convincentes ao tempo ao qual pertencem. Não se pode continuar defendendo a indefinição ou não sapiência de conceitos generalizada e, ao mesmo tempo, legitimar alguns em detrimento de outros baseando-se em conceitos pouco nítidos e eternamente questionáveis.

Paula Scamparini. Mestranda em Artes Visuais - Crítica e História da Arte pela EBA- UFRJ, formada em Artes Plásticas pelo IA-UNICAMP.

APONTAMENTOS SOBRE A ICONOGRAFIA DE VIRGÍLIO NAS ILUSTRAÇÕES RENASCENTISTAS DA COMÉDIA

Paula F. Vermeersch, MSc.¹
paulavermeersch@hotmail.com

Em sua jornada pelo além-túmulo, efetuada para salvar sua alma graças à intercessão de Beatriz, Santa Luzia e Nossa Senhora, Dante tem por guia, em boa parte do caminho, Virgílio, poeta como ele. Virgílio é firme, corajoso, justo, sábio; sem dúvida, um dos personagens mais inesquecíveis da literatura ocidental, porque mescla, em suas falas e ações, racionalidade e doçura, coerência e decoro. Dante, perdido na selva escura, atormentado pelas feras, é salvo pelo espectro do grande mantuano, que o incita a segui-lo, a enfrentar o tenebroso reino de Lúcifer. Frente ao mal, Virgílio orienta Dante, o consola, o aconselha, e o protege tanto física quanto espiritualmente.

Virgílio enfrenta praticamente todos os seres monstruosos antigos: as Górgonas, o Minotauro, Gerião, além dos demônios do Malebranche, liderados pelo cínico e despudorado Malacoda. Ou seja, suas tarefas igualam os feitos de Hércules, Perseu, Ulisses, e seu herói Enéias, com uma diferença essencial: em Dante, Virgílio é maior do que esses heróis, porque, como ele, é quem apresenta o enunciado do mundo.

Dante encontra Virgílio perdido na selva escura, no início da **Comédia**. Aterrorizado pelas feras, longe do caminho correto, do amor de Beatriz e da salvação, o poeta florentino vê uma sombra:

“Quando eu já para o vale descaído
tombava, à minha frente um vulto incerto
que por longo silêncio emudecido

parecia, irrompeu no grão deserto:
‘Tem piedade de mim’, gritei-lhe então,
‘quem quer que sejas, sombra ou homem certo’.

E ele me respondeu: ‘Homem já não,
homem eu fui, e foi de pais lombardos,
mantuanos ambos, minha geração.

¹ Agradeço à Nancy Ridel Kaplan, que, além de fornecer generosamente grande parte das indicações para este trabalho, é sua razão de ser, a Marcelo Marotta, o meu guia na selva obscura, e aos colegas organizadores do evento. O presente texto reúne algumas reflexões da pesquisa de doutorado financiada pela FAPESP, no âmbito do Programa Cicognara. O objeto maior da pesquisa é estudar as rupturas e continuidades da iconografia dantesca renascentista, durante os séculos XIV, XV e início do XVI, através do estudo da iconografia de personagens do Inferno, como Virgílio e o monstro Gerião.

Nasci sub Julio, inda que em tempos tardos,
e vivi em Roma sob o bom Augusto,
e os dolosos de então deuses bastardos.

Poeta fui, cantei aquele justo
filho de Anquise, de Tróia a volver,
quando o soberbo Ílion foi combusto.

Mas tu, por que ainda tornas a temer?
por que não galgas o precioso monte,
princípio e causa de todo o prazer?

‘És tu aquele Virgílio, aquela fonte
que expande do dizer tão vasto flume?’
respondei eu com vergonhosa fronte,

‘Ó de todo poeta honor e lume,
valha-me o longo estudo e o grande amor
que me fez procurar o teu volume.

Tu és meu mestre, tu és meu autor(...)”²

A relação que Dante estabeleceu com Virgílio permanece, segundo Robert Hollander³, como um dos casos mais complexos de apropriação da poética de um autor por outro, na literatura ocidental. Dante cita Virgílio em várias passagens de suas obras, recria frases e palavras a partir da tradução do elegante latim virgiliano para o toscano modelado por ele como uma nova forma da latinitude; e inventa formas de expressão a partir dos processos de descrição e criação de situações, personagens e narrativas presentes na **Enéida** e em outros poemas do romano. Mais do que isso, porém, Dante encontra Virgílio na **Comédia**; entre o Canto I do Inferno e o Canto XXX do Purgatório, Virgílio é, com Dante, protagonista dos mais célebres episódios do livro, como o diálogo com Farinata e Cavalcanti, com os amantes desventurados Paolo e Francesca, com o mestre querido Brunetto Latini, e a maior parte das passagens admiradas e lembradas através dos séculos.

² ALIGHIERI, Dante. Canto I, Inferno, 61-85. Tradução de Ítalo Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, pgs.27/8. No original: “Mentre ch’i rovinava in basso loco,/ dinanzi a li occhi mi si fu offerto/ chi per lungo silenzio pareo fioco./Quando vidi costui nel gran diserto,/ ‘Miserere di me’, gridai a lui,/ ‘qual che tu sii, od ombra od omo certo!’./Risposemi: ‘Non omo, omo già fui,/ e li parenti miei furon lombardi,/mantoani per patrìa ambedui./Nacqui *sub Julio*, ancor che fosse tardi,/e vissi a Roma sotto ‘l buono Augusto/nel tempo de li dèi falsi e bugiardi./Poeta fui, e cantai di quel giusto/ figliuol d’Anchise che venne di Troia,/poi che ‘l superbo Ilión fu combusto./Ma tu, perché ritorni a tanta noia?/perché non sali il dilettoso monte/ch’è principio e cagion di tutta gioia?’./ ‘Or se’ tu quel Virgilio e quella fonte/che spandi di parlar sì largo fiume?’./rispos’io lui con vergognosa fronte,/ ‘O de li altri poeti onore e lume,/ vagliami ‘l lungo studio e ‘l grande amore/ che m’ha fatto cercar lo tuo volume./ Tu se’ lo mio maestro e ‘l mio autore (...).”

³ HOLLANDER, Robert. “Virgil”, in LANSING, Richard (editor). **The Dante Encyclopedia**. New York and London: Garland Publishing, 2000

Os primeiros comentadores do poema dantesco, como Jacopo della Lana, Boccaccio, e os humanistas do *Quattrocento*, com destaque especial para o grande intérprete renascentista dos dois poetas, Cristoforo Landino⁴, interpretaram a presença de Virgílio na **Comédia** como símbolo da razão humana, primeiro atributo a ser desenvolvido pelo indivíduo na busca de sua salvação. Beatriz representaria a fé, atingida através do amor puro e pleno, considerada como a mediação com o guia final de Dante em sua jornada, São Bernardo de Clairvaux.

Virgílio, em Dante, na interpretação alegórica renascentista, encarnaria a grandeza, mas também os limites do conhecimento humano racional, adquirido pela inteligência; apesar de sábio e digno, Virgílio, assim como os outros grandes homens da Antiguidade, por não ter conhecido, em vida, a verdadeira fé, repousa, “sem dor mas sem esperança”, no Limbo, vestíbulo que antecede os grandes tormentos do Inferno, e não pode acompanhar Dante até a visão do Absoluto.

Domenico Compagnotti, em texto célebre sobre a fortuna virgiliana nas letras e nas lendas populares⁵, afirma que essa visão alegórica do autor da **Enéida** surgiu da interpretação cristã da quarta égloga das **Bucólicas**, na qual Virgílio profetiza o nascimento, de uma virgem, de um menino que inaugurará uma nova era de ouro para a humanidade. Sabe-se que o poeta tomou conhecimento de certos simbolismos orientais, com os quais teria expressado a magnificência de Augusto. Mas vários dos primeiros autores cristãos, como Estácio (guia de Dante no Purgatório) viram nessa virgem parturiente de um soberano-menino um anúncio da vinda do Messias. Virgílio tornou-se um profeta, um sábio, co-mo os homens da antiga lei judaica, que, apesar de terem vivido antes do mistério da Encarnação, a anunciaram e convocaram os homens para a salvação. Se Aristóteles, para o pensamento cristão, representou a razão advinda da lógica, Virgílio, em sua poesia, seria a razão do senso prático, da ação reta.

A interpretação alegórica da **Comédia**, realizada pelos comentadores renascentistas, ancorou-se também nas sugestões deixadas na célebre “Epístola a Cangrande della Scala”⁶, governante de Verona e protetor de Dante, ao qual o poeta florentino haveria destinado o Inferno como presente e uma espécie de

⁴ LANDINO, CHRISTOPHORO. “Commento sopra La Comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino”, in ALIGHIERI, Dante. **La Commedia**. Firenze: Nicholo di Lorenzo della Magna, 1481. Versão digital em gallica.bnf.fr/document?0=NO60107

⁵ COMPAGNOTTI, Domenico. **Vergil in the Middle Ages**. New Jersey: Princeton University Press, 1997, em especial o Capítulo VIII, “The philosophical allegory. Nature and causes of the allegorical interpretation of Virgil; Fulgentius; Bernard de Chartres; John of Salisbury; Dante”. A construção dantesca de Virgílio é tratada nos Capítulos XIV e XV.

⁶ ALIGHIERI, Dante. “Epistola a Cangrande della Scala”, in **Opere**. Introdução de Italo Borzi, notas de Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro. Roma: Newton, 1993

guia para a leitura da obra. A autoria da carta é assunto polêmico entre os dantistas, mas de qualquer forma a proposta de existirem níveis de leitura para o poema (histórico, moral, anagógico) é a base para a maior parte dos comentários e “escavações” realizadas em torno dos episódios.

A partir da carta a Cangrande, pode-se pensar que Virgílio na **Comédia** é, ao mesmo tempo, o poeta mantuano, uma personificação da razão, e a alma intelectual, incapaz de alcançar o amor pleno por conta das amarras do entendimento humano, simples diante da impossibilidade de abarcar o absoluto. De fato, Landino aponta o caráter multifacetado do personagem, ao contrário de outras leituras, que afirmam ou o teor puramente alegórico da presença de Virgílio, ou o caráter histórico dessa aparição. Hollander, em seu comentário recente, afirma a importância primeira do personagem histórico na construção dantesca; nesse caso, talvez, a visão de Eric Auerbach sobre o conceito de figura pode abarcar todos esses aspectos⁷.

Nas artes plásticas, existem dois problemas acerca da figura de Virgílio no Renascimento: um, o que diz respeito à retratística do poeta⁸; o segundo, que é o examinado aqui, versa sobre a representação de Virgílio em outros materiais figurativos, caso dos manuscritos do poema de Dante, das obras do próprio Virgílio e objetos de decoração diversos, como tapeçarias⁹.

A tradição de ilustração da **Comédia**, nos manuscritos datados desde próximo à morte de Dante, em 1321, e a primeira edição, vinda à luz em Foligno em 1472, pode ser caracterizada em duas formas básicas, genericamente: manuscritos e edições adornados com iluminuras ou gravuras de motivos ornamentais como folhagens, emblemas, e iniciais decoradas com pequenos retratos do poeta em seu estúdio ou figuras sacras, e conjuntos narrativos de ilustrações, cobrindo todas as cenas ou algumas, seguindo de perto o texto e auxiliando o leitor na visualização de personagens e processos, constituindo esses conjuntos em comentários articulados à obra.

O segundo tipo, iniciado também durante o século XIV, inaugurou uma tradição iconográfica, continuada nas edições e desenhos de artistas posteriores, mesmo modernos, como William Blake e Gustave Doré. O ponto culminante de tal tradição, porém, é o conjunto de desenhos realizados por Alessan-

dro di Marianni di Vanni Filipepi, dito Sandro Botticelli, a pedido de seu mecenas Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, primo mais novo e honônimo de Lorenzo, o Magnífico, durante as décadas de 1480 e 1490. Tais desenhos inspiraram, ou igualmente foram inspirados por uma primeira série, as gravuras de Baccio Baldini que ornaram alguns exemplares da primeira edição florentina da **Comédia**, datada de 1481 e também fruto das atividades de um editor alemão, Niccolò della Magna.

Nos casos dos conjuntos de ilustrações renascentistas para a **Comédia**, os artistas seguiram as recomendações dos comentadores: Virgílio é representado com atributos alegóricos próximos a de outras figuras de sábios pagãos ou judeus, como os Reis Magos e os profetas e patriarcas do Antigo Testamento: tais personagens são identificados, na iconografia tardo-medieval, com homens orientais, bizantinos.

O autor da **Eneida** veste longo manto, barbas também longas, assim como os cabelos, e na maioria das vezes, um chapéu com gomos e uma ponta, a mitra. Nada mais longe de uma possível retratística do poeta, nem uma menção a um tipo como o jovem escanhado à romana do Manuscrito Virgílio Vaticano. Virgílio aparece como um oriental, um homem do passado, não como um romano, como ocorrerá nos experimentos de Andrea Mantegna, realizados em Mântua para homenagear seu filho mais ilustre¹⁰.

Na tradição toscana de iluminuras e cassoni, é comum encontrar homens da Antiguidade (tanto clássica quanto da História Sagrada) figurados com essas vestes e chapéus. No caso de Virgílio, o documento mais antigo dessa forma de representação, porém, não é da Itália Central, e sim de Nápoles: um manuscrito de aproximadamente 1370, pertencente à British Library (fig.1). O toucado de Virgílio, porém, não é uma mitra, neste caso; a referência, segundo Comparetti, é a lenda do túmulo do poeta, em Nápoles, que durante alguns séculos foi considerado um lugar mágico, com poderes taumatúrgicos; local de peregrinação, atestava uma “santidade” do personagem, apesar de, como bem enfatiza Dante, o autor da **Eneida** estar condenado a “ansiar eternamente”, no Limbo, uma salvação impossível.

Virgílio seria um condenado, afinal; por isso, alguns ilustradores o apresentaram nu, como as almas dos danados, como nota Lamberto Donati¹¹. Sobre a origem da iconografia de Virgílio mago, Donati comenta que Bernard

⁷ AUERBACH, Eric. **Figura**. São Paulo: Ática, 1998.

⁸ KAPLAN, Nancy Ridel. **Retrato de humanista na cultura de Pádua, Ferrara e Mântua no século XV e início do XVI**. Exame de qualificação apresentado no programa de doutorado em História Social, IFCH-Unicamp, junho de 2004.

⁹ Um caso interessante é o de uma das tapeçarias que aparece num documento na Catedral de Toledo, na Espanha, em 1503. Datada de *circa* 1450, de origem flamenga, representa o movimento do universo a partir de alegorias zodiacais e de personagens da história antiga e sagrada. Virgílio encontra-se figurado como nos manuscritos italianos da **Comédia**. LEVENSON, Jay (ed.). **Circa 1492: Art in the age of exploration**. Washington D.C.: National Gallery of Art, New Haven: Yale University, 1991, pgs.214/5.

¹⁰ KAPLAN, Nancy Ridel. op. cit.

¹¹ DONATI, Lamberto. **Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1962. Um dos casos da nudez de Virgílio é o do Códice Barb. Lat. 4112 da Biblioteca Vaticana, de autoria desconhecida, proveniente da Itália Central, primeira metade do século XV, citado por Donati na pg.177.

Berenson acreditou que Dante, ao dar forma lírica às suas imagens, tinha em mente os produtos plásticos de sua época; Donati cita, do erudito inglês:

“Nel XIV secolo gl'illustratori fanno apparire Virgilio come un erudito medievale con mantello e cappuccio e non c'è motivo che l'immagine che Dante doveva averne fosse differente”¹².

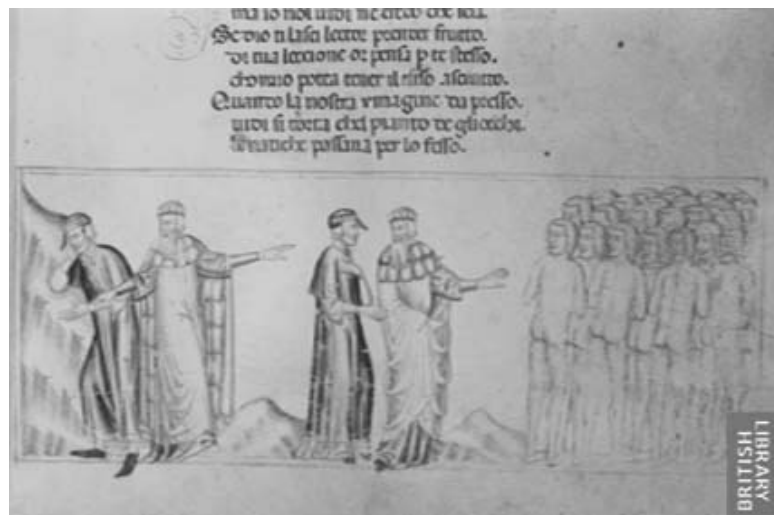


Fig. 1: Anônimo. Manuscrito, **Divina Comédia**. Nápoles, circa 1370. British Library.

Mas Donati discorda de Berenson: Dante nada diz sobre o aspecto e as vestes de Virgílio, como pode-se observar na leitura do trecho do Canto I citado. Os artistas, ao retratar o poeta romano, tinham total liberdade, mas optaram, na maior parte dos casos, ao tratar o personagem com reverência, dando vestes e barbas de profeta, sábio oriental, mago, em alguns casos de acadêmico; no máximo, desnudando-o, como as almas, danadas ou não.

Para finalizar, gostaria de acrescentar um elo a essa corrente de homens sábios da Antiguidade e da história sagrada figurados como habitantes de Bizâncio. O estudo da representação de Virgílio no universo das ilustrações para a **Comédia** lançou uma pequena, e inesperada luz a um outro ramo da historiografia da Arte, mais precisamente das artes brasileiras.

¹² Donati cita BERENSON, Bernard. “Dante’s visual images and his early illustrations”, in **The Study and Criticism of Italian Art**. London: Bell, 1920, DONATI, Lamberto. op.cit, pg. 175

Germain Bazin, em sua célebre monografia sobre Aleijadinho¹³, identifica a base iconográfica dos Profetas de Congonhas do Campo numa série de gravuras florentinas, datadas em cerca de 1470-80, de autoria incerta (a atribuição era dada a Baccio Baldini, famoso gravador florentino, encarregado da primeira edição florentina da **Comédia**, conforme visto). O jogo das gravuras perfaz os profetas hebreus e as sibilas, com vestes e chapéus orientais: tal configuração lembra a de Virgílio nos manuscritos para a **Comédia**, e a de Orfeu e outros personagens, nos cassoni florentinos¹⁴.



Fig. 2: Sandro Botticelli. Cod. Hamilton 201, Inferno XVIII. Berlim, Kupferstichkabinett.



Fig. 3: Aleijadinho. Profeta Jonas. Adro do Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos, Congonhas do Campo, MG. Cerca 1800

¹³ BAZIN, Germain. “A inspiração profética”, “O balé dos profetas em Congonhas do Campo”, in **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, s/d

¹⁴ Num cassoni de autoria de Jacopo dell Sellaio, artista ligado a Botticelli, Orfeu é figurado como o Virgílio da série de desenhos do autor da Primavera (fig. 2). O cassoni está em FAENSON, Liubov (a cura ed introduzione). **Cassoni Italiani delle Collezioni d’Arte dei Musei Sovietici**. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1983, pgs.23/7

Alguns profetas portam mitra, e vestes com palas adornadas; Bazin aponta que a oficina de Aleijadinho, entre 1800 e 1805, esculpiu em pedrasabão os profetas do Adro do Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos tendo por base essas gravuras renascentistas, explicando dessa forma a iconografia um tanto quanto bizarra seguida o conjunto, e que deslumbrou os estudiosos (fig. 3). Mas um fato permaneceu inexplicado, na obra de Bazin: o contato do mestrmineiro com essa tradição iconográfica italiana.

Nancy Davenport¹⁵ prefere a interpretação de Robert Smith. O estudioso norte-americano aponta, em uma monografia igualmente importante sobre o conjunto de Congonhas, que a ligação de Aleijadinho com uma iconografia tardo-medieval daria-se através da tradição portuguesa de azulejaria e dos presépios, artes onde são comuns personagens com vestes orientais. Essa tradição portuguesa derivaria, segundo Davenport, da apropriação dos artesãos lusos das propostas iconográficas flamengas, notória na pintura portuguesa quinhentista, e de alguns influxos de Rafael e Michelangelo nas artes nórdicas.

As artes do Norte também especializaram-se na figuração de personagens históricos em vestes orientalizantes; são vários os casos que poderiam ser citados aqui¹⁶. Mas uma questão permanece em aberto, e indica caminhos para a pesquisa: os primeiros registros desse tipo de representação estão em manuscritos italianos e franceses do século XIV, e tomaram impulso, na Toscana, a partir das ligações políticas e comerciais com Bizâncio, no *Quattrocento*. A discussão permanece em aberto, porém: estudos recentes indicam que, em alguns casos, como o famoso conjunto de azulejos da Quinta da Bacalhoa, em Azeitão, a origem iconográfica é peninsular. Algo prende os profetas de Congonhas às velhas representações italianas, aos pequenos e queridos Virgílios, reis Davis e Reis Magos das coloridas e imaginativas ilustrações dos manuscritos.

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia. Inferno. Tradução de Ítalo Mauro. São Paulo: Ed.34, 1998
- _____. “Epistola a Cangrande della Scalla”, in Opere. Introdução de Italo Borzi, notas de Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro. Roma: Newton, 1993
- AUERBACH, Eric. Figura. São Paulo: Ática, 1998
- BAZIN, Germain. “A inspiração profética”, “O balé dos profetas em Congonhas do Campo”, in O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil. Rio de Janeiro: Record, s/d
- COMPARETTI, Domenico. Vergil in the Middle Ages. New Jersey: Princeton University Press, 1997
- D’ANCONA, Mirella Levi. Miniatura e miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1962
- DAVENPORT, Nancy. “Fontes européias para os profetas de Congonhas do Campo”, in ÁVILA, Affonso. Barroco: Teoria e Análise. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997
- DONATI, Lamberto. Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1962
- FAENSON, Liubov (a cura ed introduzione). Cassoni Italiani delle Collezioni d’Arte dei Musei Sovietici. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1983
- FAGIOLLO, Marcello (a cura di). Virgilio nell’arte e nella cultura europea. Catalogo della Mostra. Roma: De Luca Editore, 1981
- GARZELLI, Annarosa (a cura di). Miniatura fiorentina del Rinascimento (1440-1525). Un primo censimento. 2 vols. Firenze: Giunta Regionale Toscana, La Nuova Italia Editrice, 1985
- GOMBRICH, Ernst. “Giotto’s portrait of Dante?” e “Ideal and Type in Italian renaissance painting”, in New light of old masters. (Studies in the Art of Renaissance IV). Chicago, The University of Chicago Press, 1986
- GRIMAL, Pierre. Virgílio ou o Segundo Nascimento de Roma. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- HOLLANDER, Robert. “Virgil”, in LANSING, Richard (editor). The Dante Encyclopedia. New York and London: Garland Publishing, 2000
- KAPLAN, Nancy Ridell. Retrato de humanista na cultura de Pádua, Ferrara e Mântua no século XV e início do XVI. Exame de qualificação apresentado no programa de doutorado em História Social, IFCH-Unicamp, junho de 2004
- LANDINI, CHRISTOPHORO. “Commento sopra La Comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino”, in ALIGHIERI, Dante. La Commedia. Firenze: Nicholo di Lorenzo della Magna, 1481. Versão digital em gallica.bnf.fr/document?0=NO60107
- LEVENSON, Jay (ed.). Circa 1492: art in the age of exploration. Washington D.C and New Have: National Gallery of Art and Yale University, 1991
- MORGANTI, Bianca Fanelli. “A morte de Laocoonte e o Gigante Adamastor: a éfrase em Virgílio e Camões”, trabalho apresentado no Seminário sobre a Ékphrasis, Projeto Temático Cicognara, junho de 2004
- SMITH, Robert. Congonhas do Campo. Rio de Janeiro: Agir, 1973
- VIRGÍLIO. “Livro sexto”, in Eneida. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Disponível no site <http://www.unicamp.br/icl/projetos/OdoricoMendes/>
- _____. Eneida. Tradução e notas de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Círculo do Livro, 1994

Paula Vermeersch. Doutoranda em Teoria e História Literária, IEL-Unicamp; bolsista FAPESP Projeto Temático Cicognara; pesquisadora, Centro de Pesquisas em História das Artes no Brasil, CEPAB, IA-Unicamp.

¹⁵ DAVENPORT, Nancy. “Fontes européias para os profetas de Congonhas do Campo”, in ÁVILA, Affonso. **Barroco: Teoria e Análise**. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. SMITH, Robert. **Congonhas do Campo**. Rio de Janeiro: Agir, 1973

¹⁶ Um dos mais famosos é o retábulo do Cordeiro Místico, de Hubert e Jan van Eyck; alguns personagens, à esquerda do Cordeiro, na pintura interior, portam chapéus exóticos e vestes orientalizantes. A peça encontra-se na Catedral de Saint-Bavon, Ghent, Bélgica. Óleo sobre madeira, 350x461, 1432.