

A EMBLEMÁTICA COMO RETÓRICA DE IMAGEM NAS NOVELAS PASTORIS PORTUGUESAS¹

LUCÍLIA DIDIER

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ldidier@aluplasto.pt

RESUMO: A edição da obra *Emblematum Liber* (1531) de Andrea Alciato (1492-1550), de enorme sucesso editorial e ampla divulgação europeia, teve uma marcada influência na mentalidade cultural da Europa, nomeadamente nas formas de comunicação social e cultural e na expressão artística e literária dos séculos XVI e XVII. Em Portugal, apesar de não se conhecerem edições traduzidas integrais da obra de Alciato a sua influência fez-se sentir em múltiplos aspectos, nomeadamente através de livros de emblemas e nas representações decorativas e de arquitetura efémera, mas também na forma de construção de um discurso literário dominado pela imagem. Este trabalho propõe-se analisar a forma como a literatura emblemática nas suas diferentes vertentes de expressão temática e formal, desenvolvidas ao longo do século XVI, influenciou as novelas pastoris maneiristas portuguesas de princípios do século XVII, herdeiras tardias do género bucólico, levando-as a adotar um discurso logo-icónico com características inovadoras e com aspectos singulares e originais, tanto em termos de forma como de conteúdo adaptados à expressão bucólica portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura emblemática; Novelas pastoris portuguesas; Formas de expressão logo-icónicas.

ABSTRACT: The edition of Andrea Alciato's *Emblematum Liber* (1531) of enormous success and european wide disclosure had a strong influence in the cultural mentality of Europe, namely through the forms of communication in society and culture and in the artistic expression of XVI and XVII centuries. In Portugal, in spite of the lack of complete translations of Alciato's work, its influence was felt in multiple aspects, mainly through emblem books, decorative representations and ephemeral architecture but also through the way it affects the construction of the literary speech dominated by image. This work aims to analyse the way emblematic literature, in its various features of formal and conceptual expression developed through XVI century, influenced portuguese mannerist

¹ Versão resumida da dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes da FLUP, orientada pela Professora Doutora Zulmira Santos defendida em Dezembro de 2016.

pastoral literature of the beginning of XVII century, late heiresses of the bucolic genre, making them to adopt a verbal iconic speech with innovative characteristics and original and singular aspects, both in terms of structure and contents adapted to the portuguese bucolic expression.

KEYWORDS: Emblematic literature, pastoral literature, iconotext forms of expression.

Introdução

As novelas pastoris portuguesas são a expressão nacional tardia, em princípios do século XVII, em termos de género autónomo, da tradição arcádica iniciada pelas *Bucólicas*, de Virgílio, inspiradas nas visões poéticas da *Arcádia* de Teócrito, e revitalizada, a partir do Renascimento, com a *Arcadia* (1504) de Jacopo Sannazaro, e sobretudo também, no contexto ibérico, através de *Los siete libros de la Diana*² (1559) de Jorge de Montemor. As sete novelas portuguesas que constituem o cânone³ da literatura pastoril maneirista, aqui analisadas, tanto sob o ponto de vista da receção de estruturas emblemáticas na organização da sua diegese interna de forma a criar soluções originais, em geral, como relativamente à influência direta do *Emblematum Liber* de Andrea Alciato, em particular, são a trilogia de Francisco Rodrigues Lobo – *A Primavera*⁴, *O Pastor Peregrino*⁵ e *O Desenganado*⁶ -, a *Lusitânia Transformada*⁷ de Fernão Álvares do Oriente, *A Paciência Constante*⁸ de Manuel Quintano de Vasconcelos, as *Ribeiras do Mondego*⁹ de Eloy de Sá Sotto Maior e *Os Campos Elísios*¹⁰ de João Nunes Freire. A expressão pastoril portuguesa, apresenta momentos de significação alegórica e simbólica que adotam um tipo de expressão singular que se estabelece como

² MONTEMAYOR, Jorge de – *Los siete libros de la Diana*, Valencia: por Pedro Patricio Mey, 1602.

³ Segundo Maria Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Carvalho. AUGUSTO, Sara – *A Alegoria na Ficção Romanesca do Maneirismo ao Barroco*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.125.

⁴ LOBO, Francisco Rodrigues – *A Primavera*. Edição de PIRES, Maria Lucília Gonçalves. Lisboa: Vega, 2003. (1ª edição em 1601)

⁵ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Pastor Peregrino*. Edição de PIRES, Maria Lucília Gonçalves. Lisboa: Vega, 2004 (1ª edição em 1608).

⁶ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Desenganado*. Edição de PIRES, Maria Lucília Gonçalves. Lisboa: Vega, 2007 (1ª edição em 1614).

⁷ ORIENTE, Fernão Álvares do – *Lusitânia Transformada*. Introdução e actualização de texto de CIRURGIÃO, António. Vila da Maia: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985 (1ª edição em 1607).

⁸ VASCONCELOS, Manuel Quintano – *A Paciência Constante*. Introdução, edição e notas de CIRURGIÃO, António. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994 (1ª edição em 1622).

⁹ SOTTO MAIOR, Eloy de Sá – *Ribeiras do Mondego*. Nova edição revista e prefaciada por FONSECA, Martinho da. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923 (1ª edição em 1623).

¹⁰ FREIRE, João Nunes – *Os Campos Elísios*. Edição, introdução e notas de CIRURGIÃO, António. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996 (1ª edição em 1626).

convenção do género em Portugal, embora já presente de forma tímida em *Los Siete Libros de la Diana* de Jorge Montemor, mas que no caso nacional apresenta uma maior dimensão e muito mais diversificada. Referimo-nos às expressões temáticas e às estruturas logo-icónicas de representação visual da literatura e da cultura emblemáticas que se fazem sentir tanto ao longo dos textos, como nas sequências alegórico-emblemáticas consideradas momentos de apogeu visual da diegese de elevada significação simbólica que foram objeto de análise por Sara Augusto¹¹ e que ocorrem sobretudo no tempo e no *locus* arcádico da diegese principal, através de momentos e sequências alegórico-emblemáticas, emblemas, empresas, divisas e aquilo a chamaremos *jeroglíficos*, como explicaremos oportunamente. Estas formas de expressão logo-icónica utilizam tanto as descrições logo-icónicas como a *ekphrasis* para construir as *picturas* de emblemas, divisas e empresas, tanto em pormenores isolados, como uma pintura de um retrato ou uma joia, como na celebração dos artificios da arquitetura, da pintura, da escultura ou da arte topiária que fazem parte dos momentos “altos” da diegese, de cariz marcadamente alegórico e simbólico, que contrastam com a simplicidade da natureza, como é o caso, entre outros, do Palácio do Segredo de *O Desenganado*, do Palácio do Deus Amor de *A Paciência Constante* ou dos jardins labirínticos dos *Campos Elisios* de Amor de João Nunes Freire.

É inquestionável a influência dos temas e da estrutura dos emblemas de Alciato, de forma parcial ou total na criação da *pictura* de emblemas nus com uma maior ou menor dose de originalidade por parte dos autores, ou também como fonte de inspiração para poemas em pequenos excertos ou em histórias completas. Mas não só. Assiste-se também à aplicação de estruturas simbólico-emblemáticas,¹² *latu sensu*, para além do emblema, como as empresas, as divisas, os hieróglifos e *jeroglíficos* hispanos transportados para o ambiente pastoril, bem como expressões da poesia e da estética visual logo-icónica, como os labirintos de Fernão Álvares do Oriente, a anamorfose de um emblema nu de Francisco Rodrigues Lobo, ou ainda a alusão a cifras (como na carta escrita pelo companheiro de Oriano no episódio do naufrágio¹³). Nessas estruturas, a imagem da *pictura* é-nos trazida aos olhos através da *ekphrasis* ou da simples

¹¹ Sara Augusto chama a atenção de „episódios e outras estruturas de carácter alegórico, visual e emblemático“ na trilogia da Francisco Rodrigues Lobo e na *Lusitânia Transformada* de Fernão Álvares do Oriente, no seu estudo «*Estranhos Artificios*». AUGUSTO, Sara – «*Estranhos Artificios*»: *Representação emblemática na novela pastoril portuguesa*. In ARELLANO, Ignacio; MARTÍNEZ PEREIRA, Ana (ed.) – *Emblemática e Religion en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*. Vervuert: Biblioteca Aerea Hispanica, Iberoamericana, 2010, pp. 53-70.

¹² No sentido em que Fernando Rodriguez de la Flor analisa o género emblemático RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando – *Emblemas Lecturas de la Imagen Simbólica*. Madrid: Alianza, 1995, p. 52 ss

¹³ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Desenganado*. Ob. cit., p.46-47.

descrição ou alusão complementada por um letrado, uma “tarja”, uma inscrição e às vezes até um poema narrado ou cantado, transformando o resultado numa criação com aspetos muito originais. Talvez seja esta influência da emblemática, assimilada e reinventada pelos nossos autores, uma das características mais dissonantes em relação ao género pastoril primordial em termos de estrutura diegética, porventura com aspetos únicos que um estudo mais aprofundado e comparativo com as congéneres pastoris ibéricas e europeias poderia esclarecer.

Andrea Alciato e a origem sincrética da literatura emblemática

Emanuele Tesauro (1592-1675)¹⁴ no seu *Cannocchiale Aristotelico*, cuja primeira edição é de 1654, chama a atenção para o facto da emblemática ser uma arte muito antiga, já conhecida pela Antiguidade Grega e Romana, já que considera que ao juntar o símbolo e a palavra, as *Imagini* de Filostrato, os *Apologos* de Esopo, e os epigramas morais construídos a partir de imagens históricas ou fabulosas já seriam verdadeiros emblemas, no entanto, reconhece o facto de Andrea Alciato (1492-1550) ter suplantado, nesta arte, tanto antigos como os seus contemporâneos com um „engenho transcendente“ e infinita erudição¹⁵ na sua obra *Emblematum Liber* (1531). Esta consideração sobre a supremacia de Alciato pode ser compreendida pela inovação em si, ou seja, pelo facto de ter sido associada uma imagem desenhada à imagem latente, em essência, constante dos textos que parafraseou ou inventou, mas também pelo facto de ter compilado uma série de conhecimentos e lhes ter dado uma intenção moral e ética, e, apesar da existência de vários extratos de significação, os ter tornado mais acessíveis e perceptíveis a um maior número de pessoas, facto reconhecido por Tesauro ao salientar o carácter popular dos emblemas que por sua vez estimularam a inspiração e a imaginação de numerosos escritores, poetas e artistas contemporâneos de artes plásticas e decorativas com ecos igualmente importantes na produção retórica política e na sermonária religiosa, influenciando um grande número de obras artísticas¹⁶.

Na origem da literatura emblemática, para além dos epigramas da *Selecta epigrammata graeca*, estão os hieróglifos egípcios, através da descoberta

¹⁴ TESAURO, Emanuele – *Il Cannocchiale Aristotelico o sia idea dell'arguta e ingeniosa elocutione che serve à tutta l'arte oratória lapidaria et simbolica esaminata co' principij del divino Aristotele*. Torino: Bartolomeo Zavatta. Edição Facsimilada coordenada por MENARDI, Giovanni. Savigliano: Editrice Artistica Piemontese, 1670.

¹⁵ TESAURO, Emanuele – *Il Cannocchiale Aristotelico o sia idea dell'arguta e ingeniosa elocutione che serve à tutta l'arte oratória lapidaria et simbolica esaminata co' principij del divino Aristotele*. Ob. cit. .p. 696-699.

¹⁶ Sobre a receção desta obra de Alciato, que estimulou uma autêntica «emblemática» da literatura, veja-se EGI-DO, Aurora – *La letra de los emblemas. Primera noticia española de Alciato*. In *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotécnica y Arte en el Siglo de Oro*. Barcelona: J.J. de Olañeta UIB, 2004, pp. 13-23.

por Christoforo Buondelmonti, em 1419, da tradução grega manuscrita, provavelmente do século XIV, do original egípcio da *Hieroglyphica*¹⁷ de Flavius Horapolon (Horapolo), da segunda metade do século V. A *Hieroglyphica* não continha quaisquer ilustrações ou desenhos de hieróglifos, apenas letras gregas que explicavam tanto os hieróglifos como os seus conceitos, e relativamente aos quais interpretavam de forma mítica a relação entre significante e significado, constituindo assim um *tratado hermenéutico* sobre a sua interpretação¹⁸. Segundo Pedro Germano Leal¹⁹, os hieróglifos estariam na origem dos emblemas, das empresas e das divisas da Idade Moderna, em termos temáticos e não só, existindo casos de hieróglifos que mais tarde apareceriam nos *Emblemata*. É o caso, por exemplo da serpente que devora a sua própria cauda, a *ouroborus*²⁰, que aparece representada nos *Emblemata*, no emblema 133/132 *Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri – Que d’el studio de las letras nasce la immortalidad*²¹, ou do emblema 121/120 *Paupertatem summis ingenii obesse, ne provehantur – Que la pobreza impide à subir à los ingeniosos*²² em que, a partir de um hieróglifo de uma mulher com asas numa das mãos e uma tartaruga na outra, significando temperança, Alciato substitui a tartaruga que simboliza lentidão ou indolência por uma pedra que pode ser associada à pobreza para melhor servir a intenção do seu emblema.

Segundo Leal, Alciato teria composto os seus emblemas segundo um método hieroglífico, ou seja, por exemplo, no caso do emblema 104/103 *In astrologos – De los Astrologos*²³ dado que, em Horapolo, o significado dos hieróglifos é quase sempre distinto do significante que é descrito, no exemplo do emblema de Alciato, se Ícaro significar Ícaro não podia ser considerado um hieróglifo, Alciato usou o mesmo conceito para a construção deste emblema, ou seja, o significante

¹⁷Conforme descrito no Livro I e citado por LEAL – *The Hieroglyphs of Horus Apollon of the Nile* and subtitled „composed in Egyptian language by the author and translated into Greek by Philippos“. LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Volume I e II. Submitted in fulfilment of the requirements for the degree of PhD in Text and Image Studies. University of Glasgow, College of Arts, Stirling Maxwell, 2014. p.122.

¹⁸ O manuscrito foi, por Buondelmonti, levado para Florença, em 1422, mas a *editio princeps* só seria impressa em 1505, em Veneza, por Aldo Manuzio. LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Ob. cit., p. 122 ss.

¹⁹ Ver a propósito da influência dos hieróglifos egípcios na literatura emblemática a tese de doutoramento de LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Ob. cit., p.136.

²⁰ Segundo Leal, Alciato introduz com este emblema a serpente *ouroborus* um hieróglifo que se tornará um lugar-comum na literatura emblemática LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Ob. cit., p. 218-219.

²¹ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*. Lion 1549. Edición de ZAFRA, Rafael. Edicions UIB, 2003, p. 63.

²² ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*, . Ob. cit., p. 35.

²³ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*. Ob. cit., p.76.



Emblema 133/132 *Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri – Que d'el studio de las letras nasce la immortalidad*²⁴



Emblema 121/120 *Paupertatem summis ingenii obesse, ne provehantur – Que la pobreza impide à subir à los ingeniosos*²⁵



Emblema 104/103 *In astrologos – De los Astrologos*²⁶

Fonte: <http://emblematica.grainger.illinois.edu/search/emblems>

Ícarus é associado ao significado astrólogos e a associação destes dois conceitos encontram-se numa ideia tropológica, como numa epifania²⁷. Em Portugal, a influência da emblemática foi marcante tanto a partir do *Emblematum Liber* de Alciato, como foi notado por diversos estudiosos desta receção²⁸, como provavelmente também das obras de emblematistas que lhe seguiram, tendo sido utilizada pelos autores portugueses das novelas pastoris como mais um recurso retórico, para captar a atenção do leitor, persuadir através das “imagens falantes”²⁹ para a difusão da sua mensagem.

Emblemática e fontes clássicas, mitológicas e literárias

A novela pastoril portuguesa utiliza um certo tipo de imagens mitológicas e literárias que são *topoi* partilhados entre as letras humanistas e clássicas e a literatura emblemática e relativamente às quais se torna difícil distinguir a

²⁴ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*, . Ob. cit., p. 63.

²⁵ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*, . Ob. cit., p. 35.

²⁶ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*, . Ob. cit., p. 35.

²⁷ Tradução nossa, o original em inglês é „meet in a tropological idea as in a „epiphany LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Ob. cit., p. 214.

²⁸ Nomeada e mais recentemente, por Filipa Medeiros de Araújo, a qual nos dá conta da forma como a arte emblemática foi recebida na produção literária em Portugal no período Barroco. ARAÚJO, Filipa Marisa Fonçalves Medeiros – *Verba Significant, Res Significantur: a receção dos Emblemata de Alciato, na produção literária do Barroco em Portugal*. Tese de Doutoramento em Letras, área de Línguas e Literaturas Modernas, especialidade de Literatura Comparada. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014, p. 447.

²⁹ A tríade de elementos que constitui o emblema surge assim como uma espécie de «imagem falante» na qual alguns investigadores actuais reconhecem um parente remoto da expressão audiovisual contemporânea. RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando – *Emblemas Lecturas de la Imagen Simbólica*. Ob.cit.. MOREIRA, Maria Micaela Ramon – *A novela alegórica em português dos séculos XVII e XVIII : o belo ao serviço do bem*. Instituto de Letras e Ciências Humanas/ Universidade do Minho, 2007, p.87-88. Tese de Doutoramento.

origem, dadas as características sincréticas do fenómeno literário. O amor, sobretudo considerado na sua natureza e conhecimento, é talvez, o tema mais omnipresente das novelas pastoris, vivido de forma estilizada e culta, através de discussões filosóficas que têm na corrente neoplatónica³⁰ a sua principal fonte de inspiração. A ideia ou as teorias do amor são-nos transmitidas através de elementos iconográficos que se transformam em conceitos iconológicos através da poesia, constituindo também por vezes uma estrutura emblemática, nomeadamente das figuras de Amor e Cupido, que ora se confundem ora se distinguem na dicotomia Eros/Anteros, mas também através das suas armas – arco e flechas – e ornamentos de plantas e peixes que são das imagens mais constantes da novela pastoril. Uma grande parte dos emblemas de Alciato dedicados ao Amor, cerca de seis em treze, são traduzidos de epigramas procedentes da *Selecta Epigrammata*³¹. No entanto, conforme salienta Praz, as características mais difundidas de Amor, ou seja a nudez, a cegueira, as asas, o arco e as flechas, constantes dos 32 versos do emblema 114 *In statuam Amoris*³² eram dos temas mais familiares das academias italianas do Renascimento, não foram traduzidos da Antologia grega e já tinham sido referidas num soneto do século XIV, atribuído a Andrea Orcagna: „Molti poeti han già descritto Amore, / fanciul, nudo, coll'arco faretrato.“³³. Apesar de ser um lugar comum da lírica e também das artes plásticas e decorativas, a representação iconográfica e a iconológica do Amor, à época das novelas pastoris, teria através da literatura emblemática um meio privilegiado de difusão, dada a sua grande recetividade e divulgação, através da inventio dos poetas renascentistas e barrocos, sendo mesmo possível traçar uma ligação directa entre as representações pictóricas dos emblemas de Alciato e a sua representação, quer através de referências das *inscriptio* e das *subscriptio*, quer na forma de emblemas nus de forma direta ou indireta, nas novelas pastoris portuguesas. Assim, e meramente a título de exemplo de alusões na poesia pastoril, relativamente às características físicas e às armas de Amor, na trilogia de Rodrigues Lobo, temos os seguintes excertos: em *A Primavera* “E de vossos raios faz / As setas com que não erra / Almas em tirana

³⁰ Segundo Mulinacci, o neoplatonismo é a corrente filosófica mais conhecida e difundida na Península Ibérica durante o Renascimento, sobretudo através da obra de Marsílio Ficino, *De Amore*. MULINACCI, Roberto – *Do palimpsesto ao texto A novela pastoril portuguesa*. Lisboa: Edições Colibri, 1999, p. 114 ss.

³¹ Conforme estão assinalados por Denis Drysdall na introdução da edição de Daza Pinciano - os emblemas nº 106/105 *Potentissimus affectus amor*, nº 107/106 *Potentia amoris*, nº 108/107 *Vis amoris*, nº 110/109 *Amor virtutes*, nº 111/110 *Amor virtutes, alium Cupidinem superans* e nº 112/113 *Dulcia quandoque amara fieri* - ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*. Ob. cit., pp. 35 e 45.

³² ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*. Ob. cit., p. 129-134.

³³ Apud PRAZ, Mario – *Studi sul Concettismo*. Firenze: G.S. Sansoni Editore, 1946, p. 22 e Notas.

paz, / Corações em justa guerra”³⁴; em *O Pastor Peregrino* encontramos também vários exemplos: “Entre os enganos de Amor, / menino cego e tirano, / quem procura desengano / escolhe dele o pior”³⁵; “ (...) As setas ervadas / e o arco que eu via, / essas não temia / porque eram douradas.”³⁶. Em *O Desenganado* também podem ser encontradas referências: “Por singelo e confiado / pintam despido e menino / o Amor; estoutro é ladino / e de enganos enfeitado.”³⁷. Em *A Paciência Constante*, são vários os exemplos: na cantiga de Urânia, “Amor, tenro minino, / (...) Tu, cego amor, compreendes,”³⁸; “(...) que o amor é alma da vida humana, e por isso o pintam com asas, porque não há liberdade que lhe fuja, (...)”³⁹. Na *Lusitânia Transformada*, Fernão Álvares do Oriente também se refere às armas de Amor: “Cuidando que dos olhos já fiava / Seguro o coração, que Amor não tinha / Já seta para mim na sua aljava.”⁴⁰. Em *Os Campos Elísios*, no Jardim Terceiro as características físicas da pastora são comparadas às divisas de Amor: “Um arco das sobranceiras, / Com as setas das pestanas, / Que Amor as antigas deixa / Por meter estas na aljava.”⁴¹. Nas *Ribeiras do Mondego*, as armas de Amor são celebradas neste soneto cantado por dois pastores da serra: “Dizem que he cêgo, Amor, eu não o nego, / Mas se he cêgo a que fim tras arco, & aljava? / Dizem que antes de o ser da frecha usava, / Agora reza às portas, porque he cêgo: / Porque o pintaó com azas de Morcego? / Porque he Amor cêgo, que de noite andava: / Como anda nù, se nada lhe faltava? (...)”⁴².

Além dos epigramas gregos, provérbios figurados, fábulas e episódios históricos e mitológicos que deram origem a muitos dos emblemas de Alciato e dos seus seguidores, existem, entre outras, certas imagens literárias, para além das clássicas, que foram utilizadas pelos emblematastas e através destes voltaram a reflectir-se na literatura como locus communis. É o caso da imagem da borboleta que se queima numa vela, *simile* inspirado no verso de Petrarca, *Così de ben amar porto tormento* (Canção „Ben mi credea“) e, um lugar comum da lírica italiana também utilizada por Sannazaro (Se mai morte – „Così ad ogn’or farfalla al foco torno“), entre outros autores⁴³, que consta nos emblemas de autores de meados do século XVI e princípios de de XVII, como o francês

³⁴ LOBO, Francisco Rodrigues – *A Primavera*. Ob. cit., p. 299.

³⁵ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Pastor Peregrino*. Ob. cit., p. 39.

³⁶ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Pastor Peregrino*. Ob. cit., p. 45-46.

³⁷ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Desenganado*. Ob. cit., p. 125.

³⁸ VASCONCELOS, Manuel Quintano – *A Paciência Constante*. Ob. cit., p.122.

³⁹ VASCONCELOS, Manuel Quintano – *A Paciência Constante*. Ob. cit., p.130.

⁴⁰ ORIENTE, Fernão Álvares do – *Lusitânia Transformada*. Ob. cit., p. 38.

⁴¹ FREIRE, João Nunes – *Os Campos Elísios*. Ob. cit., p.184.

⁴² SOTTO MAIOR, Eloy de Sá – *Ribeiras do Mondego*. Ob. cit., p.131.

⁴³ PRAZ, Mario – *Studi sul Concetismo*. Ob. cit., p.112-113.

Gilles Corrozet (1510-1568) em 1540⁴⁴, Otto Van Veen em 1608⁴⁵ e Gabriel Rollenhagen (1583-1619) em 1611⁴⁶:



La guerre douce aux inexperimentez.
Gilles Corrozet



Brevis et damnosa voluptas.
Otto van Veen



Gabriel Rollenhagen.

Fonte: <http://emblematica.grainger.illinois.edu/search/emblems>

A imagem da borboleta que se queima na vela simbolizando o tormento de amor pode ser também encontrada nas novelas pastoris portuguesas. É o caso de *A Primavera* no desfile das pastoras, na divisa *jeroglífica* que Rodrigues Lobo constrói para a pastora Clareia

No derradeiro lugar vinha Clareia, que em prémio de seu amor mal empregado sofria os disfavores de Albano; e [pictura em ekphrasis] trazia no arco em campo branco ua borboleta que se acendia em o lume de ua vela, enganada na fermosura de sua vista; e dizia a letra:

*[inscriptio] Quero bem a quem me mata.*⁴⁷

Em *A Paciência Constante* existe um excerto em que um emblema nu é construído através da imagem, de uma borboleta que se queima nos lábios da pastora, e do soneto que a acompanha, com referências neoplatônicas sugeridas pelas palavras relacionadas com luz: *claros, centilando, ardia, luz divina, pura luz, raios, reflexos, sol, cristalina, ignífera e abrasaste:*

E Dorante, que diante dos olhos a causa tinha de seus pensamentos, que era Listea, zagala honesta e fermosa, tendo na memória, o que pôde ver um dia (caso certo

⁴⁴ CORROZET, Gilles – *Hecatomgraphie. C'est à dire les descriptions de cent figures & hystoires, contenant plusieurs appophtegmes pro uerbes, seteces & dictz tant des anciens que des modernes*. Paris, 1540.

⁴⁵ VEEN, Otto van – *Amorum emblemata*. Hendrik Swingen, 1608.

⁴⁶ ROLLENHAGEN, Gabriel – *Nucleus emblematum*. Colonia: Crispiani Passaei, 1611.

⁴⁷ LOBO, Francisco Rodrigues – *A Primavera*. Ob. cit., p. 120.

dino dela) que, andando recolhendo o fruto das oliveiras, [pictura em ekphrasis] voava ua borboleta junto do seu rosto belo, que movida de algum secreto oculto tocou na linda boca da pastora, ficando no instante morta, cantou este soneto:

[subscriptio]

*Baixou os claros olhos centilando
Ardia o belo rosto em luz divina,
Do alento entre os corais da peregrina
Boca raios amor esta formando*

*De pura luz reflexos aspirando
Vinham do branco velo, e da petrina,
Qual do sol entre nuve cristalina
O negro fructo as brancas mãos tocando;*

*Quando na boca ignifera enganada,
Que a própria luz aos olhos resurtia,
Avezinha ditosa, te abrasaste.*

*Viva ua flor colheste não tocada,
E morta vivirás de quem te via
Na eterna envejado que ali gozaste.⁴⁸*

Estes são apenas alguns exemplos de imagens literárias que recorrentemente encontramos nas novelas pastoris portuguesas e que fazem também parte da literatura emblemática que na Idade Moderna conheceu uma ampla divulgação, sobretudo a partir da edição do *Emblematum Liber* de Andrea Alciato.

Estruturas emblemáticas: a ekphrasis como metáfora da pictura

Entendemos o emblema como um conjunto de signos visuais, icónicos e linguísticos, que associa a representação (iconografia), o conceito (iconologia) e o texto, ou seja, imagem ou *pictura*, título ou *inscriptio* e epigrama ou *subscriptio*. O emblema, a partir da idade moderna⁴⁹, é entendido como um género de literatura logo-icónica que associa o texto e a imagem, e é constituído, na sua

⁴⁸ VASCONCELOS, Manuel Quintano – *A Paciência Constante*. Ob. cit., p. 372.

⁴⁹ LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Ob. cit., p. 209 Nota 1.

versão completa ou perfeita, por uma imagem (figura ou *pictura*), um título (lema, mote ou *inscriptio*) e um epigrama (*subscriptio*) em verso ou em prosa⁵⁰ que segundo Leal, „deve ser interpretado pelo leitor como uma composição única, podendo indicar um possível sentido oculto.“⁵¹. Os temas de índole histórica, mitológica, literária, política e religiosa da literatura emblemática, sempre com uma elevada intenção moral, foram aplicados em variados contextos artísticos, entre os quais a pintura, a arquitectura efémera, as artes decorativas e a literatura, e constituíram uma importante influência na Europa da Idade Moderna, ao ponto de se poder falar de uma „forma emblemática de pensamento“, e foram estudados como um fenómeno gramatical⁵². Em Portugal, segundo Medeiros de Araújo, foi ampla a receção de Alciato, tanto nas artes poéticas como nos manuais teóricos de conceitos predicáveis usados na parenética, como ainda à sua aplicação nas artes decorativas, havendo, no discurso teórico, uma clara distinção entre hieróglifos, empresas e emblemas⁵³.

Uma questão que se levanta no presente trabalho relativamente à receção da literatura emblemática nas novelas pastoris é a questão da natureza das imagens, do composto icónico sem o qual a estrutura emblemática não pode existir. Dada a inexistência de ilustrações ou desenhos nas novelas pastoris, as imagens poéticas ou simplesmente descritivas são-nos dadas por palavras, através de uma simples descrição logo-icónica de uma imagem ou também sob a forma de *ekphrasis*. No que diz respeito à utilização da *ekphrasis*, que substitui a *pictura* na estrutura de inspiração emblemática, ela funciona de duas formas, uma em que a descrição ecfrástica que constitui a “imagem” do emblema que literariamente se apresenta sem corpo e o autor completa o emblema literário com um poema cantado ou falado, como no episódio de *O Desenganado*, em que Oriano descobre, de entre os objetos que o “cossário” lhe oferece, um retrato de Nisarda:

⁵⁰Se na obra de Alciato a *subscriptio* é em verso, em alguns dos livros de emblemas posteriores é em prosa, como no caso de Diego Saavedra Fajardo. SAAVEDRA FAJARDO, Diego – *Idea De Vn Principe Politico Christiano Representada en cien empresas*. Amberes: Verdussen, 1655.

⁵¹Tradução nossa. No original „(...) that must be interpreted by the reader as a single composition, so as to indicate a possible hidden meaning.“ LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Ob. cit., p. 209.

⁵²LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Ob. cit., p. 209-210.

⁵³„No discurso teórico lusitano, predomina a clara distinção entre hieróglifos (compostos por figura e conceito subentendido), empresas (representação de um conceito heróico constituída por um mote breve e por uma figura simples) e emblemas (constituídos por um mote, uma figura e uma inscrição que explica o sentido moral do composto). A teorização portuguesa não parece, pois, ter importado o conceito de «jeroglífico efímero», descrito por LEAL (2011, p. 382) como uma acção exclusivamente hispânica que vigorou no *Siglo de Oro*. Não deixa também de ser significativo que, desde os alvares até ao ocaso do Barroco, o modelo de Alciato seja um dos nomes mais citados pelos teóricos portugueses.“ ARAÚJO, Filipa Marisa Fonçalves Medeiros – *Verba Significant, Res Significantur: a receção dos Emblemata de Alciato, na produção literária do Barroco em Portugal*. Ob. cit., p. 308-309.

Abrindo Oriano o caixilho viu que era um [pictura em ekphrasis] retrato da sua bela Nisarda, tão parecido ao seu rosto que só a fala e o movimento lhe faltava para representar vivamente as perfeições do original. (...) E vindo a noite (...) pondo-o diante dos olhos lhe começou a dizer desta maneira:

[subscriptio] *Imagem piedosa,
com sutil mão ao vivo retratada,
da cousa mais formosa
e de mi mais amada,
por quem penando vivo
só, desterrado, náufrago e cativo, (...).*⁵⁴

Uma outra forma é a em que é a própria estrutura emblemática completa que é referenciada através da *ekphrasis*, como é o exemplo, nas *Ribeiras do Mondego*, em que Sotto Mayor constrói um emblema a partir da descrição efrástica de um portal que já inclui *inscriptio* e *subscriptio*:

(...) [pictura em ekphrasis] um alto muro (disse ele [Ondelio]) que fica entre ambos, no meyo do qual se levâtava hum soberbo, & articioso portal, que fazem quatro columnas de alvissimo alabastro, sobre as quais assenta um fantastico arco duas pontas, mostrando no frontespicio hua tarja quarteada, onde vejo lavradas huas letras, que me tem posto em confusão; são latinas, dizem assi:

[inscriptio] *Momentum, vnde pendet oeternum*⁵⁵.

Sabes o que querem dizer? (lhe disse Aonia). Abayxo (disse Ondelio) tem a seguinte declaração:

[subscriptio] *Naõ duraõ mais que hum momento
Todos os gostos da vida,
E depois della perdida,
Dão tormento.*⁵⁶

Para além dos exemplos de empresas desenvolvidos em posteriores contextos

⁵⁴ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Desenganado*. Ob. cit., p. 79.

⁵⁵ Momento do qual pende a eternidade.

⁵⁶ SOTTO MAIOR, Eloy de Sá – *Ribeiras do Mondego*. Ob. cit., p. 157-158.

de análise, podemos salientar aqui dois tipos de receção das empresas nas novelas pastoris portuguesas. O primeiro tipo é o de uma empresa completa, constituída por uma breve alusão ecrástica de uma escultura da Cortesia e por um mote, na *Lusitânia Transformada*, no episódio da Ilha *Fermosa*, que nos surge como a empresa de Dianbela⁵⁷, princesa do Grão Cataio, que mandou construir a “Estância da Cortesia”:

Entrando em um aposento que no coração estava de todo o edificio, descobrimos [pictura em ekphrasis] a imagem de ua donzela, que a cada um dos que entrava com honesto riso e presença graciosa parecia oferecer o gasalhado, em que claramente víamos o retrato da verdadeira cortesia. Estava a imagem alevantada sobre ua coluna fermíssima de mármore com ua letra escrita ao redor por círculo, que dizia.

*[inscriptio] Nem a morte mudará meu pensamento.*⁵⁸

O segundo tipo é a referência ou alusão expressa ao nome empresa, no primeiro exemplo, de tipo icónico, o coração como *pictura*, em *A Paciência Constante*, na cantiga do músico famoso: “Mão fermosa que os Céus e natureza / Poseram seu poder em fabricar-te, / E tens de neve em tão piquena parte / Um coração de fogo por impresa⁵⁹.” E, neste segundo exemplo de *Os Campos Elísios*, a sugestão de empresa é relativamente ao mote através do conceito de tristeza e pena, através de uma antítese, estando subentendida a *pictura* de Amor, do canto de Floricena: “Por cansar-me, Amor ordena / Que tenha na sua impreza / Por alegria a tristeza / E por glória a maior pena”.⁶⁰

Numa altura em que eram raros e caros os livros ilustrados e poucas pessoas teriam acesso à imagem representada fora da temática dos locais de culto, a influência da emblemática, quer através de livros quer na sua representação pública através das artes decorativas ou de representações efémeras em acontecimentos, na difusão das imagens e sobretudo de imagens possuidoras de conceitos que poderiam ser aplicadas indiferenciadamente à vida ou à arte, nomeadamente de Alciato, mas também dos autores que continuaram e consolidaram esta tradição sobretudo nos séculos XVI e XVII, também se fez sentir no imaginário das novelas pastoris, como mais um recurso retórico, para captar a atenção do leitor, persuadir, baseado nas “imagens falantes” agora transformadas em textos

⁵⁷ ORIENTE, Fernão Álvares do – *Lusitânia Transformada*. Ob. cit., p. 258.

⁵⁸ ORIENTE, Fernão Álvares do – *Lusitânia Transformada*. Ob. cit., p. 257.

⁵⁹ VASCONCELOS, Manuel Quintano – *A Paciência Constante*. Ob. cit., p. 332.

⁶⁰ FREIRE, João Nunes – *Os Campos Elísios*. Ob. cit., p. 280.

icónicos ou imagéticos através de um processo metafórico⁶¹, metonímico (texto por imagem) e sinedoquial (referencial) de substituição para a difusão da sua mensagem⁶².

Ecos de Alciato na *inventio* das novelas pastoris portuguesas

Apesar de todas as novelas pastoris portuguesas utilizarem estruturas em forma de emblemas ou excertos de inspiração emblemática que devem um tributo a Alciato, existe uma influência directa dos *Emblemata* no sentido em que é possível reconhecer os seus emblemas reproduzidos na diegese pastoril, de forma implícita ou expressa, e até com a referência ao autor, como é o caso de *Os Campos Elísios*. Esta receção na narrativa em prosa e em verso das novelas pastoris pode acontecer de diferentes formas, através de uma simples alusão poética, de uma referência mais extensa em verso ou de uma referência expressa, normalmente fazendo parte de uma estrutura emblemática.

Em muitos dos excertos apresentados no nosso trabalho será quase certa a influência da obra de Alciato, como é o caso de *Os Campos Elísios*, em que encontramos uma extensa referência de paráfrase em verso (ou uma espécie de *ekphrasis*) ao emblema 90/89⁶³ *In avarus, el quibus melior conditio ab extraneis offertur*⁶⁴.



Este emblema tem a característica particular de apresentar na mesma *pictura* dois momentos sequenciais da história de Arion, um pouco como numa banda desenhada. Em primeiro plano, apresenta-se a imagem do músico Arion que é atirado pelos marinheiros de um barco ao mar, onde está um golfinho e a sua lira, e, em segundo plano, a título de desfecho da história, vemos Arion montado no golfinho a tocar a sua lira:

Emblema 90/89 *In avarus, el quibus melior conditio ab extraneis offertur*⁶⁵

⁶¹Ernest Gilman refere a relação metonímica e metafórica entre texto e imagem, tal como é vista por Jakobson, metonímica porque as duas se completam sequencialmente e como partes de um todo, metafórica porque cada uma se transfere para o meio da outra: „Ideally, image melts into speech, speech crystallizes the immediacy of the image.“ GILMAN, Ernest B. – *Word and Image in Quarles' Emblems*. Ob. cit., p. 63.

⁶²Neste sentido, Cícero no seu *De Oratore*, salientava a eficácia da imagem textual da metáfora fundada no sentido da visão. *De Oratore* (III 161) *Apud* GOMBRICH, Ernst A. – *Imagine Simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*. Milano: Mondadori Electra, 2002, p.171.

⁶³ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*. Ob. cit., p. 30.

⁶⁴Segundo Leite de Vasconcellos, *Contra os avarentos, ou daqueles que são melhor tratados por estranhos que pelos seus* VASCONCELOS, J. Leite – *«Emblemas» de Alciati Explicados em Português*. Porto: Renascença Portuguesa, 1917, p. 47.

⁶⁵ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*. Ob. cit., p. 30. Disponível em <<http://p//emblematica.grainger.illinois.edu/search/emblems>>.

Esta história originalmente contada por Heródoto de Thourioi nas suas *História*,⁶⁶ é inserida na narrativa de *Os Campos Elísios*, por João Nunes Freire, através de numa toada pronunciada por um sátiro⁶⁷ acompanhado por uma formosa ninfa que, acabando de tocar a sua flauta com os olhos no mar, começa a entoar a história de Arion, da cidade de Métimna, da ilha de Lesbos, que sendo tão dotado músico decide partir para Corinto, alcançando “fama, crédito e riqueza”⁶⁸, mas depressa as saudades da sua terra o impelem a regressar a casa. Durante a viagem, Arion é assaltado pelos marinheiros que pretendem matá-lo e roubar-lhe “ouro e dinheiro” e o músico de Lesbos pede que lhe poupem a vida e o deixem tocar a sua lira e cantar uma derradeira música que comove os deuses e os peixes do mar. Neste ponto da história, em que a ideia de que “Que fiar d’animais é mais seguro / Do que do humano peito avaro e duro”⁶⁹ não é expressa na *História* de Heródoto⁷⁰, encontrando-se as oitavas de Nunes Freire com o emblema de Alciato, tanto na *inscriptio* – *Contra los avarientos: ò de los que son mejor tratados de los estraños que de los suyos* –, como na seguinte *subscriptio* do emblema de Alciato também em oitavas: “Passando el mar Arion assentado / Sobre el Delphi q dela indina muerte / Le libertó, siendo en el mar echado / Cantó com voz suaue d’esta suerte. / De mas cruel ingenio està dotado / Vn avariento q una fiera suerte, / Pues fiera libertò à quien hõbre mata / Y à quien atò de la prision desata”⁷¹. Nunes Freire exprime esta mesma ideia nos versos “(...) O que se adiantou mais na vontade / De o livrar às costas do inimigo / É um delfim de grão velocidade, / Qu’ó ombro o quer livrar deste perigo; / O músico, na mor necessidade, / Nas costas salta já do peixe amigo, / Que fiar d’animais é mais seguro / Do que do humano peito avaro e duro”⁷². Este excerto utiliza a estrutura emblemática de uma imagem constituída pelo quadro do Fauno e da Ninfa e do poema, utilizando o emblema de Alciato contido neste último.

Em *A Primavera* de Rodrigues Lobo existe uma identificável alusão ao emblema 122/121, In *Occasionem - La Occasion*⁷³, no seguinte excerto das Praias do Tejo, no elemento dos cabelos sobre os olhos do pastor Pavânio – “com ua meada de cabelos diante dos olhos como que neles tinha a letra que cantava,” - associado à expressão “ocasião destes cabelos” nos versos cantados: “Canção,

⁶⁶ HÉRODOTE – *Histoires*. Texte établi et traduit par LEGRAND, E. Paris: Les Belles Letres, 1956, (Livro I Clio XXIV), p. 43-44.

⁶⁷ FREIRE, João Nunes – *Os Campos Elísios*. Ob. cit., p. 142.

⁶⁸ FREIRE, João Nunes – *Os Campos Elísios*. Ob. cit., p. 144.

⁶⁹ FREIRE, João Nunes – *Os Campos Elísios*. Ob. cit., p. 149.

⁷⁰ HÉRODOTE – *Histoires*. Ob. cit., p. 43-44.

⁷¹ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato*, Traducidos en Rimas. Ob. cit., p. 30.

⁷² FREIRE, João Nunes – *Os Campos Elísios*. Ob. cit., p. 149.

⁷³ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato*, Traducidos en Rimas Españolas. Ob. cit., p. 36.

vai-te à ventura/ E dize a ocasião destes cabelos, /Que a quem nos corta não lhe dá perdê-los.”, como na utilização das palavras “corta”, que faz alusão à lâmina na mão da alegoria (o “rasoio” descrito por Ripa), e “mudança”. Esta alusão pode ser comparada com a *pictura* do emblema de Alciato, coincidente com a descrição de Cesare Ripa⁷⁴



Emblema 122/121 *In ccasionem*⁷⁵

E seguindo o seu caminho, tomaram por junto de ua cerca entre uns álamos enlaçados de verdes parreiras até chegarem a ua fonte (...), aonde estava um pastor ao pé de um freixo, coroado de folhas de hera e louro, tangendo ua lira com ua meada de cabelos diante dos olhos como que neles tinha a letra que cantava, e dizia desta maneira:

*(...) Quem haverá, falsíssima pastora,
No mundo que te escuse
De ua mudança tão injusta e leve?
(...) Lembrar-te ao menos que me deste
Posse das armas com que me matavas.
Digam-no estes cabelos,
Que ainda que eu te perdi, não sei perdê-los.
(...) Canção, vai-te à ventura
E dize a ocasião destes cabelos,
Que a quem nos corta não lhe dá perdê-los.*⁷⁶

Em *A Paciência Constante*, de Manuel Quintano de Vasconcelos, é todo o discurso de Liriandro⁷⁷, em descrédito ou desabono do amor, que está baseado no emblema 155/154⁷⁸ – *De morte et Amor – De la Muerte y d’el Amor* – em que Alciato relata na *subscriptio*, que Amor e a Morte perdidos se encontraram uma noite e, dormindo juntos, a sorte fez com que ao amanhecer trocassem

⁷⁴ RIPA, Cesare – *Iconologia o vero descrizione dell’imagine universalì cavate dell’ antichità et da altri luoghi*. Roma: Heredi di Gio. Gigliotti, 1593, p.181.

⁷⁵ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas*. Ob. cit., p. 36. Disponível em <http, p.//emblematica.grainger.illinois.edu/search/emblems>.

⁷⁶ LOBO, Francisco Rodrigues – *A Primavera*. Ob. cit., p. 293.

⁷⁷ VASCONCELOS, Manuel Quintano – *A Paciência Constante*. Ob. cit., p.146-148.

⁷⁸ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*. Ob. cit., p. 89-90.

as armas⁷⁹, na imagem do emblema 108/107 – *Vis amoris* – *La fuerça d’el Amor*⁸⁰, com elementos da nudez, tocha, setas e ainda no emblema 107/108 de Alciato, *Potentia Amoris* – *El poderio d’el Amor*⁸¹, interpretado negativamente em desfavor do amor, que é detalhadamente explicado em todos os seus componentes icónicos: o facto de ser menino, os olhos vendados, as asas e o peixe e ramo de flores nas mãos. A mesma imagem do emblema *Potentia Amoris* é usada também por Vasconcelos, no Livro Segundo de *A Paciência Constante*, no discurso de Marfido⁸², mas agora o emblema é usado em favor do amor, e os traços icónicos que Liriandro tinha utilizado para denegrir o amor, são seguidamente por Marfido utilizados para o justificar e enaltecer, com claros argumentos de inspiração neoplatónica num pequeno “tratado”.



Emblema 155/154 – De morte et Amor⁸³



Emblema 107/108 Potentia Amoris⁸⁴

Eloy de Sotto Maior utiliza o mesmo emblema de Alciato – *Potentia Amoris* – para ilustrar o seu quadro da dança de faunos e pastores em forma de emblemas no Livro Quarto da *Ribeira do Mondego*, constituindo a *pictura* emblemática, em que aos elementos já conhecidos, de peixe e planta - aqui traduzida por lírio - que também representam os elementos de terra e mar, acrescenta Sotto Maior a grinalda de estrelas para traduzir o elemento ar ou céu:

⁷⁹ VASCONCELOS, Manuel Quintano – *A Paciência Constante*. Ob. cit., p.145.

⁸⁰ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*. Ob. cit., p. 100.

⁸¹ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*. Ob. cit., p.103.

⁸² VASCONCELOS, Manuel Quintano – *A Paciência Constante*. Ob. cit., p.183-184.

⁸³ Disponível em <<http://emblematica.graingier.illinois.edu/search/emblem>>.

⁸⁴ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*. Ob. cit., p.103.

[pictura em ekphrasis] *Com este carro apparecia outro de outra invenção com que se acabavaõ as festas, cuja armação se fazia em arcos de lyrios, & violetas entre laçarias de murta. (...) Hia dentro em pè sobre um triangulo de Jaspe hum minino nù, com hum sendal roxo pellos olhos, lançando o arco, & aljava por entre as azas, levava na mão esquerda hum peyxe, & na direita hum lyrio, na cabeça hua grinalda de estrellas. Este triumpho era do Amor; estas divisas denotavaõ seu poder no Cèò, na Terra, & no Mar; dizia a letra.*

[subscriptio] *No Cèò, na Terra, no Mar,
Estrellas, Flores, & Peyxes
Em nuves, molhos e feyxes,
Posso ordir, tecer, & atar.⁸⁵*

João Nunes Freire em *Os Campos Elísios* é o único autor, desta série de sete novelas pastoris analisadas, que expressamente se refere a Andrea Alciato, *copiando-lhe* as imagens dos emblemas para realizar os seus próprios emblemas. Assim na sequência emblemática dos Campos Elísios de Amor, Nunes Freire, descreve o “minino Cupido, nu, com suas asas, como comumente se pinta, cego dos olhos, aljava de setas às costas, arco na mão esquerda, e nela abraçado um escudo com ua romã por divisa nele (como Alciato o pinta)”, colocando-lhe uma letra inspirada num outro emblema de Alciato: “com ua letra na orla deste escudo que dizia: /Amor jucundus amaror.”⁸⁶ Freire faz referência à *pictura* do emblema 114/113 *In statuam amoris – Contra la estatua d’el Amor*.⁸⁷ associando-lhe palavras da *subscriptio* latina “Aurea sunt veneris poma haec: jucundus amaror / Indicat. est Graecis sic glypykricos amor.” do emblema 207/206 *Malus Medica – El Naranja* ⁸⁸.

[pictura em ekphrasis] *Nele estava sentado o minino Cupido, nu, com suas asas, como comumente se pinta, cego dos olhos, aljava de setas às costas, arco na mão esquerda, e nela abraçado um escudo com ua romã por divisa nele (como Alciato o pinta), (...), com ua letra na orla deste escudo que dizia:*

[inscriptio] *Amor jucundus amaror*

⁸⁵ SOTTO MAIOR, Eloy de Sá – *Ribeiras do Mondego*. Ob. cit., p. 97-100.

⁸⁶ FREIRE, João Nunes – *Os Campos Elísios*. Ob. cit., p. 310.

⁸⁷ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas*. Ob. cit., p. 129.

⁸⁸ ALCIATI, Andrea – *Andreae Alciati emblemata cum commentariis Claudii Minois I. C. Franciscici Sanctii Brocensis & notis Lavrentii Pignorii Patavini. Nouissima hac editione in continuum unius commentarij seriem congestis, in certas quasdam quasi classes dispositis, & plusquam dimidia parte auctis*. Patavii: Apud Petrum Paulum Tozzium, sub signo SS. Nomini Iesv, 1621, p. 870.

[pictura em ekphrasis] *Na mão direita tinha um corisco, por a violência com que fere onde acha mais resistência; na cabeça, ua coroa imperial de flores e rosas, que vinham trepando sutilmente, escondidas por entre as murtas, e acabavam fazendo a imperial coroa com que estava ornado. (...). Na mais alta parte da triunfal cadeira estavam entalhadas estas letras.*

[subscriptio:]

*Sendo sempre vencedor,
Silvia me pode vencer,
Que os seus olhos tem poder
Para vencer mais que Amor*

*Vencido, a trono me ergueu,
Quem em seu nome me tem
É se eu fiquei levantado,
É só porque me venceu.⁸⁹*

Estamos aqui perante um emblema completo em que João Nunes Freire vai utilizar dois emblemas de Alciato para construir a *pictura* e a *inscriptio*, elaborando da sua autoria os versos constantes da *subscriptio* que seguem o tema do amor de Flerício por Sílvia de Campos. Na mesma sequência alegórica de *Os Campos Elísios*, a alegoria da Fama e o monumento a que ela preside serve como apresentação de um outro emblema dedicado a Amor, numa descrição ecfrástica do emblema 110/109 *Amor Virtutis – El Amor de la Virtud*⁹⁰, com menção expressa à *inscriptio*, “conforme o pinta Alciato” e também a um verso da *subscriptio* da edição latina:

[pictura em ekphrasis] (...) Neste trono estava posto o minino cupido nu, com ua coroa de louro na cabeça, sem arco, nem frechas, nem aljaba, nem escudo, com o rosto grave e o braço esquerdo todo cheo de coroas de louro e ua na mão direita, como que a queria pôr na cabeça de alguma pessoa, e outras postas no braço, de sorte que depois daquela ficar empregada, poderia logo tirar outra pera a pôr a quem a merecesse, conforme o pinta Alciato. Nas costas do trono, sobre a cabeça do minino, tinha posto este rótolo:

[inscriptio] AMOR VIRTUTIS

[comentário] *O qual bem convertido quer dizer: desejo de fazer obras heróicas e virtudes obradas com esforço, por amor de alcançar nome, cujo prêmio as coroas de louro, que o minino Cupido tinha aparelhadas pera coroar a quem por esta causa*

⁸⁹ FREIRE, João Nunes – *Os Campos Elísios*. Ob. cit., p. 310.

⁹⁰ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*. Ob. cit., p.110.

o merecesse, e publicavam, pois todas as que tinha o minino pera dar eram coroas triunfais. [pictura em ekphrasis] Declarava-se por este verso que estava abaixo do rótolo, que é do mesmo Alciato.

[*subscriptio*] *Iam, puris, hominum, succendo, mentibus ignes.*

[*comentário*] *Pelo efeito do desejo das coroas, em que inflamava aos que o desejavam seguir, bem o mostravam todas as figuras que os pastores viram, pois eram todas retratos de homens assinalados em armas, e por elas mereceram coroas triunfais da Fama, ainda que as merecidas e devidas a seu merecimento se lhe negassem, a uns em todo e a outros em parte. [pictura em ekphrasis] Aos pés do minino estavam estes versos:*

[*subscriptio*:]

*Pela mãe que alcançar pude,
Melhor sou que outro Cupido:
De Vénus ele é nacido,
Eu sou filho da virtude:*

*Qual lhe convém mais à Fama,
Veja quem a escolha tome:
Se amor que dá eterno nome,
Se um lascivo que o infama.⁹¹*

Estruturas logo-icónicas de influência emblemática

Em todas as sete novelas pastoris analisadas encontramos ao longo da sua diegese menções diretas e indiretas a versos escritos em elementos da natureza, normalmente troncos de árvores ou pedras, e em artefactos convencionais dos pastores, como flautas, cajados, setas, e objetos de afeto, como joias e retratos, que sugerem ao leitor, uma imagem mental do elemento inserido no *locus amoenus* com uma mensagem escrita em verso, que tem como objetivo traduzir um estado de alma, uma mensagem, ou até utilizada numa espécie de jogo⁹² entre os pastores. É interessante como um hábito cultural da época, ou seja, os escritos em „lenços“ ou painéis nos monumentos permanentes ou arquitectura efémera, patente sobretudo em manifestações públicas urbanas, de índole festiva ou de luto, como as entradas reais ou funerais, foram transportados para o *locus*

⁹¹ FREIRE, João Nunes – *Os Campos Elisios*. Ob. cit., p. 323-324.

⁹² Em *O Pastor Peregrino*, os nomes das pastoras são escritos em árvores pelos pastores que as servem, para efectuar um jogo: „O jogo era que cada um escrevia, entalhado no tronco de ua faia, o nome da sua pastora, e depois de todos escritos, alongados de um certo posto, iam com os olhos tapados a apontar com o dedo no que escreveram, e o que acertava (além de o tomar em felice agouro de seus amores) ficava rei do jogo e era obedecido nas penas que mandava executar nos que erravam“. LOBO, Francisco Rodrigues – *O Pastor Peregrino*. Ob. cit., p. 107.

amoenus da arcádia portuguesa e adaptadas ao espírito pastoril⁹³. Essa associação de imagem onde o texto é inscrito e do próprio verso anexo, expresso ou em referência ou alusão, sugere uma influência da literatura emblemática na sua realização, que, como os emblemas e empresas nus que utilizam a prosa para explicar a imagem e depois o verso que funciona como *subscriptio*. Algumas vezes o tipo de arte emblemática é expressamente mencionado pelos autores, como é o caso de, por exemplo, Rodrigues Lobo em *A Primavera*, que refere como empresa um verso escrito na pedra⁹⁴. Em muitos casos é o próprio ato de escrever no tronco da árvore que é referido, em que o verso escrito faz referência ao local, à „imagem“ constituída pelo tronco e pela natureza⁹⁵. Esta mesma estrutura de versos escritos no tronco de um álamo que fazem referência à própria árvore, e a descrição dos elementos da imagem, nomeadamente dos pormenores do vestuário ajudam a constituir uma imagem mental, a *pictura*, seguida da *subscriptio* em verso pode ser observada em todas as sete novelas analisadas. Uma outra variação desta estrutura acrescenta versos cantados por uma personagem que servem de complemento à imagem e ao mote entalhados na árvore. Este mesmo processo de visualização mental de uma imagem com uma inscrição em verso também pode ser encontrada nas pedras. Neste caso particular do mote entalhado, em *A Primavera*, existe uma curiosa alusão à mitologia, já que Lerenó, como Narciso, se debruça sobre a água e em vez da sua imagem reflectida nas águas, encontra o seu estado de alma „reflectido“ na pedra, a título de *empresa ou divisa*, que profetiza o destino da personagem Lerenó, conforme Rodrigues Lobo expressamente informa:

(...) [Lerenó] *Acabou de cantar; (...), pôs o surrão e a sanfonha sobre o penedo para lavar o rosto na borda da água, e virando os olhos viu em ua face da pedra entalhado este mote:*

*O mal que meu peito encerna,
Pois ventura o quer assim,
Seguro estará de mim
Se o não descobrir a terra.*

Enleado no que debaixo daqueles versos se entendia, crendo que não foram sem

⁹³ Só um estudo comparativo entre as várias novelas pastoris europeias poderia demonstrar até que ponto e de que forma este fenómeno no espaço português é original, já que por exemplo, em *Los Siete Libros de la Diana*, de Jorge de Montemor, este fenómeno não ocorre de forma expressa.

⁹⁴ LOBO, Francisco Rodrigues – *A Primavera*. Ob. cit., p. 54.

⁹⁵ LOBO, Francisco Rodrigues – *A Primavera*. Ob. cit., p. 142.

causa escritos em tal lugar, deitou o pastor mil juízos para entendê-los; mas havendo todos por temerários, pois as palavras enfim mostravam segredo, deixou a empresa e, depois de lavar o rosto, tomou o caminho para os currais (...).⁹⁶

A associação de imagem e texto, apresentada com uma estrutura de inspiração emblemática também pode ser encontrada associada a joias, como é o caso em *O Pastor Peregrino* de umas arrecadas, em que a imagem do Cupido, tão representada em emblemas, é associada ao verso de uma divisa:

Enquanto Aristeu cantava, um companheiro seu, a quem chamavam Castálio, com os olhos em Tirsa, sua pastora, buscava matéria para a cantiga. [pictura em ekphrasis] E vendo que trazia nas arrecadas uns Cupidos de madreperla, em o pastor acabando, começou:

[mote] *Pois que trazeis pendurado,
Tirsa, amor neste lugar,
também lhe haveis de escutar
algum dia meu cuidado.⁹⁷*

Ou no caso de um mote “tomado por empresa”, também em *O Pastor Peregrino* num colar de contas de coral:

Elpino, que não queria perder o lugar que lhe cabia nestas cantigas, vendo a Silvânia, sua pastora (que era ua das mas fermosas daquela ribeira), [pictura em ekphrasis] a qual entre uas contas de coral trazia atado no fio um mote que ele lhe mandara, tomando-o por empresa cantou esta letra:

[mote] *Dizei. Silvânia, que monta
que os meus cuidados ateis
entre as contas que trazeis
se deles não fazeis conta.⁹⁸*

Em *O Desenganado*, na despedida entre Arcélio e Oriano, os anéis que ambos trocam são-nos apresentados como uma espécie de empresa – com *pictura em ekphrasis* e mote - que simboliza a prisão voluntária, vínculo da respetiva amizade:

⁹⁶ LOBO, Francisco Rodrigues – *A Primavera*. Ob. cit., p. 54.

⁹⁷ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Pastor Peregrino*. Ob. cit., p. 111.

⁹⁸ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Pastor Peregrino*. Ob. cit., p.112.

Com estas palavras e com mui estreitos abraços se despediram, dando Arcélio entre outras cousas a Oriano um **[pictura em ekphrasis]** anel de preço em que dous grilhões de ouro aferrolhavam um lustroso diamante, e pola banda de dentro do círculo diziam uas letras por partes o seguinte:

[mote] Esta prisão da amizade
obriga de longe e perto.

E Oriano, que ainda trazia alguns despojos das jóias com que partira, lhe deu outro de não menos valor, **[pictura em ekphrasis]** feito de rubins que o rodeavam encadeados com muita sutileza, e no engaste um rubi à maneira de coração em que ia prender a cadeia, e por dentro uas letras miúdas que diziam:

[mote] Preso por minha vontade⁹⁹.

Um exemplo da utilização literária de um hieróglifo egípcio, tanto na imagem como no conceito, pode ser encontrada em *O Pastor Peregrino*, na Jornada Quarta do Livro Primeiro, em que Flerício oferece a Lerenó uma medalha com a imagem de uma tartaruga com o mote “Se tarda também chega”¹⁰⁰. Esta associação, em sinédoque, da tartaruga com a temperança, consta de um hieróglifo da obra *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Collona, editada por Aldo Manúcio, em 1499, traduzido, segundo Leal, como “temperar a velocidade sentando-se e a preguiça por estar de pé”¹⁰¹ em que uma mulher, com asas na mão direita, segura uma tartaruga na mão esquerda. Este hieróglifo do livro de Colonna foi utilizado por Alciato no seu emblema nº121/120, *Paupertatem summis ingenii obesse, ne provehantur*, em que Leal chama a atenção do facto de a ideia da imagem do hieróglifo de Colonna ter sido utilizada, tendo Alciato substituído a tartaruga por uma pedra para cumprir melhor a função de ilustrar o emblema, no sentido de que a pobreza impede a ascensão do engenho¹⁰². Em Rodrigues Lobo, tanto a imagem da tartaruga como o conceito do mote transmitem a ideia

⁹⁹ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Desenganado*. Ob. cit., p. 149.

¹⁰⁰ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Pastor Peregrino*. Ob. cit., p.76.

¹⁰¹ Tradução nossa, o original de Leal é „temperate the speed by sitting and the laziness by standing“ LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Ob. cit., p. 217.

¹⁰² Este era um emblema que Rodrigues Lobo conhecia bem já que na *Corte na Aldeia*, através da personagem Solino, faz a seguinte declaração, p. “À diligência com muita razão lhe calçaram os antigos esporas douradas, pois o duro estorvo da pobreza, como pintou Alciato, impede as asas e limita os passos à diligência”. LOBO, Francisco Rodrigues – *Corte na Aldeia*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997, p. 81.

do hieróglifo de Francesco Colonna, o que poderá eventualmente ser um sinal de que Rodrigues Lobo estaria familiarizado a *Hypnerotomachia*:



Hypnerotomachia (fol. 124v).¹⁰³



Emblema 121/120HAB Wolfenbüttel
Paupertatem summis ingeniis obesse,
*ne rovehantur*¹⁰³

Uma outra constante deste tipo de estrutura que associa texto e imagem nas novelas pastoris, são os desenhos e retratos de carga simbólica e mitológica¹⁰⁵, por vezes com motes de divisas ou empresas escritas em verso em diferentes objetos usados pelos pastores como é o caso de cajados, setas e instrumentos musicais. Na Floresta Segunda de *A Primavera*, Rodrigues Lobo sugere a existência deste tipo de representações: "Porque a alegria do verão todos aqueles dias fazia de festa entre os pastores, cada um no traje e nas divisas a mostrava: qual tinha no cajado escrito o nome da sua pastora, qual no fim dele a trazia sutilmente retratada, qual vestia a cor de suas esperanças, qual se mostrava desconfiado entre ciúmes."¹⁰⁶ Mais adiante, no decurso da narrativa Lereno

¹⁰³ Apud LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Ob. cit., p. II, Plate 89 A.

¹⁰⁴ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*. Ob. cit., p. 35. Disponível em <<http://emblematica.grainger.illinois.edu/search/emblems>>.

¹⁰⁵ Na *Lusitânia Transformada* encontramos a menção a um cajado com desenhos cuja perfeição é associada a personagens mitológicas: „Por prémio dele te darei um cajado de quasi roxo zimbros, em que, com pouca indústria do artificio, acharás pola mão destra da própria natureza entalhados uns vultos e carrancas de touros e serpentes, e de sátiros silvestres, tanto polo natural, que facilmente te parecerá que trabalhou na obra o boriol do bifolco Cariteu, ou que foi lavrada na oficina do antigo Alcimedonte.“ ORIENTE, Fernão Álvares do – *Lusitânia Transformada*. Ob. cit., p. 93.

¹⁰⁶ LOBO, Francisco Rodrigues – *A Primavera*. Ob. cit., p. 61-62.

encontra o cajado da pastora do Bosque Desconhecido com o seu retrato nele gravado, como que simbolicamente antecipando o encontro que se iria realizar, já que “levantando-o, entendeu que devia ser de alguma pastora, que além de estar sutilmente lavrado, tinha no remate ua figura de mulher tirada ao natural”¹⁰⁷. Depois do encontro, Lereno escreve os versos no cajado, completando assim a estrutura emblemática do mesmo com a seta que rouba à pastora e que depois guarda junto ao seio, como se Amor o tivesse atingido no coração¹⁰⁸.

Nas *Ribeiras do Mondego*, Sotto Maior utiliza uma seta arremessada com um verso escrito, a qual é objeto de resposta que por seu turno dá lugar a uma chuva de setas com “amorosas emprezas & tenções”¹⁰⁹. Também nas *Ribeiras do Mondego*, é a figura alegórica da Fama que voando sobre a Nympha Lothos transformada em planta, lhe deixa cair um letreiro a título de empresa¹¹⁰. Em *O Pastor Peregrino*, Lereno, coroado de louro, murta e flores, recebe uma lira no final da novela que tem por *pictura* uma imagem de uma águia com uma chave pendurada, e como mote ou *inscriptio* as palavras „Abre, cerra.“ e „Mais humilde e mais segura“ e um soneto cantado que poderia funcionar como *subscriptio*, completando o emblema:

O mancebo que estava no tribunal fez sinal a ua das ninfas que, tomando das mãos dos menistros vários ramos, lhe teceu ua capela de louro e murta e algumas flores silvestres, não tão perfeita como as dos que ali estavam coroados, nem da mesma maneira. E logo posto ante ela de gíolhos, a recebeu, e com ela [pictura em ekphrasis] ua lira muito bem lavrada que de ua parte tinha pintada ua águia com as asas abertas e no bico ua chave pendurada com ua letra em roda que noutra lingua dizia;

[mote] Abre, cerra.

[pictura em ekphrasis] *Da outra parte tinha pintada ua capela metida por um cajado e juntamente ua palma que ficava em cruz dentro nela com outra letra que dizia:*

[mote] Mais humilde e mais segura¹¹¹.

¹⁰⁷ LOBO, Francisco Rodrigues – *A Primavera*. Ob. cit., p.71.

¹⁰⁸ LOBO, Francisco Rodrigues – *A Primavera*. Ob. cit., p.72.

¹⁰⁹ SOTTO MAIOR, Eloy de Sá – *Ribeiras do Mondego*. Ob. cit., p. 116-117.

¹¹⁰ SOTTO MAIOR, Eloy de Sá – *Ribeiras do Mondego*. Ob. cit., p.73.

¹¹¹ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Pastor Peregrino*. Ob. cit., p. 300.

A retórica da morte, que é um tema recorrente das novelas pastoris analisadas, quebrando a convenção arcádica da *aura aetas*, de um tempo sem tempo, e chamando a atenção para a fugacidade da vida e da consciência moral da mortalidade humana, também utiliza a estrutura emblemática num processo enfático de visualização simbólica. São cerca de dez¹¹² os emblemas de Alciato que representam túmulos nas suas picturas, o que denota a importância da sua representação como símbolo da morte na literatura emblemática. Este tipo de imagens é utilizado pelos autores de novelas pastoris, normalmente sob a forma de *ekphrasis* de uma sepultura ou féretro, normalmente com um nome e um verso, ou só com um verso que completam a descrição do quadro emblemático. É o caso de *A Paciência Constante*, no Livro Quinto, em que Vasconcelos nos mostra um emblema - em que a *ekphrasis* é do emblema completo e não apenas da *pictura* - na pintura que a ninfa Ericínea está a desenhar: a *pictura* do quadro de Natonia inclui a menção do seu nome como *inscriptio* e de uns versos escritos aos pés a título de *subscriptio*, um emblema sobre a morte, não apenas de Natónia, mas relativa a toda a condição humana:

[pictura em ekphrasis] *Eram três ninfas nuas sentadas sobre a area prateada, cubertas de áureos cabelos por entre os quais enlaçando-se o vento se descubria à vezes o cándido cristal da carne pura, como em dourado vidro branca neve. Lavrando estavam todas histórias namoradas. Lauricea, ua delas, da infeliz Filomena a história suavemente lamentada dibuxava com tanto arteficio que o vivo sucesso parecia. Calidea retratava com labores subtis a transformação de Acteon por seu malditoso. Mas Ericínea pintava no branco velo a figura de ua pastora que ali mal retratada excedia qualquer humano artificio: estava sobre um estrado de flores morta no parecer que era divino, sentavam-se em roda muitas Ninfas, todas culpando a rigorosa sorte, com tristes rostos e chorosos olhos. E o velho Caiola tão magoado, que para o triste choro não tinha bastantes águas. Estavam aos pés da morta uas letras que diziam: [inscriptio] NATONIA. E abaixo estes versos:*

[subscriptio] *Aqui a morte que sempre desengana*

¹¹² Emblema 48 *In Victoriám dolo partem - Contra la victoria ganada por engaño.* (p.28); emblema 74 *Tumulús meretricis - La sepultura de la ramera.* (p.46); emblema 28 *Tándem Tandem iustitia obstat - Que al fin al fin la iusticia vence.* (p.60); emblema 33 *Signa fortium - Las armas de los fuertes.* (p.112); emblema 157/156 *In mortem praeproperam - De la immatura muerte.* (p.147); emblema 117/116 *A minimis quoque timendum - El viejo enamorado de la mujer moça.* (p.169); p. emblema 136/135 *Strenuorum immortalé nomen - Que el nombre de los diestros es immortal.* (p.171); emblema 51 *Maledicentia - La sepultura del maldiciente.* (p.223); emblema 31 *Abstinencia - La abstinencia.* (p.243); e o *Soneto à forma de Emblema del muy. M. y muy R. Señor. G. Perez a la muete de Doña Marina de Aragon.*(p.255) ALCIATO, Andrea - *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas.* Ob. cit.

*Mostra a miséria de ua glória humana.*¹¹³

Em *O Desenganado*, existe uma sequência em estrutura emblemática que recorre à técnica da anamorfose através do exagero de um retrato de uma jovem muito feia, nos versos que acompanham o mote (que também funciona como divisa) e a *pictura* de forma a quebrar o ideal de beleza do cânone arcádico. A sequência começa com a *pictura*, o retrato, já de si anamórfico porque a jovem além de feia é „disforme“, que é complementado por um mote em verso que sugere uma „imagem“ aparentemente „normal“ já que é passível de afeição¹¹⁴. Desafiados a criar motes em louvor do retrato, os pastores vão pronunciando versos em *subscriptio* à imagem em que vão descrevendo, os olhos, a boca e os cabelos de forma a construir um discurso hiperbolicamente distorcido, em que se sente a influência da uma ainda mais exagerada anamorfose sobre a primeira, constituindo uma dupla leitura anamórfica, em que a primeira distorção é agora levada ao exagero, combinando hipérbole com a ideia de oximoro relativamente ao ideal de beleza através da atitude de louvar uma pessoa feia e disforme. Rodrigues Lobo adota uma perspectiva anamórfica num jogo de perceção em desafio entre pastores, constituindo ao mesmo tempo uma disputa entre o poder da palavra relativamente ao poder da imagem, em que a primeira sai vencedora, já que pode ser infinitamente mais imaginativa do que a imagem, na medida em que é capaz de criar dimensões que jamais poderiam ser representadas de outra forma, como é o caso.

Divisas jeroglíficas em desfiles de danças de pastores

Herdeira da heráldica medieval, a empresa, na definição de Rodriguez de la Flor¹¹⁵, consiste numa proposta individual que se exterioriza de forma a veicular uma declaração de intenções para o futuro e que cuja fronteira com o emblema é muito subtil, com o qual se confunde desde os finais do século XVI. Por seu lado a divisa, que no Antigo Regime teve uma importante representação nas manifestações festivas de índole corporativa, institucional ou mesmo universitária, tem uma componente mais militar e cavaleiresca do que a empresa ou o emblema e funciona como uma forma de reconhecimento pessoal através de um símbolo. Baltasar Gracián, não fazendo distinção entre

¹¹³ VASCONCELOS, Manuel Quintano – *A Paciência Constante*. Ob. cit., p. 408-409.

¹¹⁴ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Desenganado*. Ob. cit., p. 98.

¹¹⁵ RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando – *Emblemas Lecturas de la Imagen Simbólica*. Ob. cit., p. 53.

divisa e empresa, faz uma pequena distinção entre *geroglífico* e empresa¹¹⁶. Considerando a empresa como o mais sublime género da “invenção figurada” fundada na semelhança, Gracián distingue depois dentro desta categoria as que se formam por *geroglífico* “exprimiendo el intento por la semejança natural” com o objeto representado “como quel que pintó dos ramas cruzadas de palma y de ciprés, com este mote: *Erit altera merces*. O vencer com a palma, o morir com el ciprés.”¹¹⁷ Este tipo de empresa, por *geroglífico*, constituiu em Espanha, e em Portugal sobretudo por influência do contexto de monarquia dual, um fenómeno de expressão pública emblemática, os “*geroglíficos hispanos*” tidos pela maior parte dos estudiosos como emblemas aplicados¹¹⁸ mas que na opinião de Pedro Germano Leal traduzem uma forma de receção particular dos hieróglifos naquele país, a partir de várias fontes¹¹⁹. Os hieróglifos, sobretudo inspirados em Horapolo, passaram assim a fazer parte do programa iconográfico da arte e arquitetura efémera das festas em Espanha tornando-se extremamente populares a partir de meados do século XVI. Um outro âmbito de aplicação dos hieróglifos, entretanto progressivamente transformados já em “*geroglíficos hispanos*” (dispensando em parte ou na totalidade, os caracteres ideográficos egípcios), foi realizado através de novas adaptações e invenções em competições poéticas – as *justas poéticas* – em festas e também no âmbito da *Ratio Studiorum* jesuíta em que a tradução de hieróglifos era prática usual¹²⁰.

As *justas poéticas* generalizaram e popularizaram este fenómeno ao mesmo tempo que propiciaram a sua evolução e transformação, através da *inventio*, e

¹¹⁶ GRACIÁN, Baltasar – *Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza*. Madrid: Catedra, 1998, p. 404.

¹¹⁷ GRACIÁN, Baltasar – *Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza*. Ob. cit., p. 405.

¹¹⁸ Victor Mínguez, no seu estudo sobre a emblemática aplicada às festividades barrocas de Valência, considera que os *geroglíficos* são o nome dado aos emblemas aplicados em contexto de festividades que constituem, dentro da emblemática em geral, um ramo particular denominado emblemática festiva, utilizados na arquitetura efémera, arcos, altares, cenografias e outras estruturas provisórias que utilizam alegorias, pinturas, esculturas, epigramas, versos e emblemas de conteúdo ideológico. Criados a partir de elementos simplificados de livros de emblemas, anedotas históricas, costumes dos animais, símbolos metafóricos de conhecimento geral, são elaborados para serem facilmente entendidos pelo povo. Estes *geroglíficos* constam de *pictura e inscriptio*, sendo o epigrama ou *inscriptio* normalmente substituído por um poema mais simples e curto ou uma pequena copla. MÍNGUEZ, Victor – *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1997, p. 21 ss.

¹¹⁹ Essas fontes incluem desde os contactos diplomáticos entre a corte dos Reis Católicos e o Egípto, em 1501, passando pela influência da obra de Francesco Collona, *Hypnerotomachia Poliphili*, nos famosos hieróglifos na fachada da Universidade de Salamanca, em 1520-30, até aos estudos de Antonio Augustín (que teve como tutor Andrea Alciati), Martínez Silício, Calvete de Estrella e Álvaro Gomes de Castro, professor de latim e grego, que através da sua obra *Publica Laetitia* (1546) publicou o programa iconográfico da entrada do Bispo Juan Martínez Silício em Alcalá de Henares, da sua própria autoria, e que antecipou assim a utilização de xilogravuras para gravar dispositivos iconográficos concebidos para as festas públicas em Espanha. Na *Publica Laetitia*, Gómez de Castro, além de mencionar a *Hieroglyphica* de Horapolo defendia que os hieróglifos egípcios, melhor que o alfabeto, não só transmitiam as ideias da alma como deliciavam os olhos e transmitiam a ciência da natureza. LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Ob. cit., p. 243.

¹²⁰ LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Ob. cit., p. 245-246.

influenciaram artistas – pintores, escritores e poetas – fomentando também o seu trabalho conjunto, evoluindo, segundo Leal, de uma estrutura de texto-imagem, de hieróglifos inspirados em Horapolo e Valeriano complementados por uma *inscriptio* latina, ou ainda retirada da Bíblia ou de outras composições, para novas práticas que incluíam no texto formas poéticas mais populares, como o terceto e a redondilha, e ainda, em certos casos, para a substituição da imagem – dado o elevado custo e perenidade das pinturas – por uma *ekphrasis* da imagem - *jeroglíficos nus* - introduzida pelas palavras “pintando uma...”¹²¹. No relato *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada del Rey D. Phillippe primeiro de Portugal*, de 1581, da autoria do Mestre Afonso Guerreiro, são vários os exemplos de *jeroglíficos* como é o caso, a título de exemplo do seguinte numa fachada que estava sobre o chafariz da Rua Nova:

[pictura em ekphrasis] *No painel mays piqueno que estava à mão esquerda, se mostrava um velho sobre hua muleta, com hum relógio de area na mão, que significava o tempo, que descobre todas as cousas. Cujos versos dizião.*

[inscriptio] *Temporis arbitrio subiecta potentia fama est,
Tempus edax solum detegit omne scelus.
O poder da fama esta subjecto ao alvedrio do tempo,
o qual descobre toda a maldade.*

[pictura em ekphrasis] *No painel da parte dyreita, estava outro homem vestido de retalhos, com hua ventoinha na cabeça, que significava o mexerico, que tudo fala & descobre os segredos & manifestos feitos pera que a fama os divulgue. Cujos versos erão.*

[inscriptio] *Hic potis est alas fama per mane mouere,
Nuntiat hic dictis facta minora suis.
Este basta pera divulgar a fama por todas as partes,
que muitas vezes diz mais do que he.*

[pictura em ekphrasis] *E sobre estes paineis no remate de toda a obra estava a fama pintada em tauoa cortada ao perfil, em forma de molher com duas asas nas costas & duas cornetas na boca, & em um ouado esta letra.*

¹²¹ LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Ob. cit., p. 246-247.

[inscriptio] *Hac nomen, Rex magne, tuum per sidera tollit,
Hac duce turcarum te fera corda timent.*
*Esta (ô Rei poderoso) ate os ceos levanta vosso nome,
& por seu dito vos temem os barbaros turcos.*¹²²

Existem também curiosos exemplos de *jeroglíficos* que, apesar de terem a imagem pintada são complementados pela *ekphrasis*, como é o caso deste exemplo dos *jeroglíficos* usados por ocasião da morte de Isabel de Borbón, em 1645, em relato anónimo do mesmo ano com o título *Pompa Funeral Honras y Exequias*¹²³:

[pictura em ekphrasis]

Pintose una Muerte, dividiendo un Coraçon coronado, en dos partes.

[inscriptio]



Biblioteca Nacional de Espanha ¹²⁴

*La letra Latina. Siccine eparat amara mors? I.
Reg. Capit. 15. vers.32.*

Y la Castellana.

Assi el consorcio Real,

Que la unión mayor advierte,

Partiò, i dividido la muerte.

Este tipo de estrutura emblemática¹²⁵ de associação entre imagem e texto das empresas constituídas por “*jeroglíficos*” que normalmente são apresentados em conjunto temático em ocasiões públicas é muito semelhante às divisas construídas no desfile

¹²² GUERREIRO, Afonso – *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa, na estrada del Rey D. Phiillippe primeiro de Portugal*. Lisboa: em casa de Francisco Correia, 1581, p. 120-121.

¹²³ Apud LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Ob. cit., p. 254.

¹²⁴ Apud Leal LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Ob. cit., p. II, Plate123.

¹²⁵ A estrutura emblemática deste episódio da dança dos pastores que serve sobretudo uma função decorativa) foi salientada por Sara Augusto AUGUSTO, Sara – *A Alegoria na Ficção Romanesca do Maneirismo ao Barroco*. Ob. cit., p.139 140 e AUGUSTO, Sara – «*Estranhos Artíficos*»: *Representação emblemática na novela pastoril portuguesa*. Ob. cit., p. 60 ss., embora sem qualquer associação aos *jeroglíficos* hispânicos.

da dança das pastoras,¹²⁶ em contexto de festa de aldeia e, assim, na diegese da novela, igualmente uma festividade pública, em *A Primavera*. Nesta sequência festiva Rodrigues Lobo, utilizando um discurso semelhante ao que substituiu ou complementa as imagens nos eventos públicos nos relatos do efêmero atrás descritos, *pinta* uma *pictura* e um mote ou lema ajustado ao estado de alma ou à personalidade de cada pastora, e em que, conforme diz Gracián existe uma forte correspondência entre a imagem, o texto e o sentido, “exprimiendo el intento por la semejança natural”¹²⁷.

Algumas destas imagens são literárias, como a já citada imagem da borboleta que se queima na chama da vela, inspirada nos versos de Petrarca, e que é semelhante ao *jeroglífico* MORS IN LVCE das exéquias de Filipe IV¹²⁸. Existe também a referência ao pelicano, divisa de D. João II, à Roda da Fortuna, etc, numa série de temas visuais e iconográficos que sendo *topos* literário-emblemáticos da época são transformados por Rodrigues Lobo para se adaptarem aos perfis das pastoras da sua novela, numa produção original. Rodrigues Lobo “desenha” e concebe assim as suas próprias divisas *jeroglíficas* descrevendo as imagens, colocando em destaque as divisas no texto, e explicando que cada pastora levava “um arco sutilmente lavrado em cuja volta ficava a todas um lugar capaz pera compreender as tenções de seus amores; que alguns por serem conhecidos e outros pela galanteria com que encobriam o que mostravam, eram de todas celebradas as divisas.”¹²⁹

Pedro Germano Leal chama a atenção para o facto dos *jeroglíficos hispanicos* poderem ser aplicados à literatura convencional como dispositivos retóricos utilizados em novelas, como é o caso de Los *Entretenimientos de la pícaro Justina* (1603), atribuída a Francisco Lopez de Úbeda, ou nas novelas (em geral) de Lope de Vega, e nas peças de teatro de Calderón de la Barca, nas quais a *ekphrasis* é introduzida no texto através da expressão “pinta-se” ou uma outra equivalente¹³⁰, como acontece no desfile das pastoras de Rodrigues Lobo.

Um outro quadro de desfile ou dança de pastores é-nos descrito em *Os Campos Elisios* de João Nunes Freire, em que treze figuras vestidas ao modo do campo, “ao pastoril”, em certos casos com adereços, como a coroa imperial,

¹²⁶ LOBO, Francisco Rodrigues – *A Primavera*. Ob. cit., p.117

¹²⁷ GRACIÁN, Baltasar – *Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza*. Ob. cit., p. 405.

¹²⁸ Apud AZANZA LOPEZ, José Javier – *Los jeroglíficos de Felipe IV en la encarnación de Madrid como fuente de inspiración en las exéquias pamplonesas de Filipe V*. In ZAFRA, Rafael; AZANZA LOPEZ, José Javier (eds.) – *Emblemata Aurea*. Madrid: Akal, 2000, pp. 33-55, esp. p.46.

¹²⁹ Desfile de Pastoras. LOBO, Francisco Rodrigues – *A Primavera*. Ob. cit., p. 118 a 120). Fonte disponível em <[http, p://emblematica.grainger.illinois.edu/search/emblems](http://emblematica.grainger.illinois.edu/search/emblems)>.

¹³⁰ LEAL, Pedro Germano – *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Ob. cit., p. 259.



DIVISA - IMAGEM

LISEIA

“A de Liseia era em campo de ouro
um pelicano ferindo o peito sobre os
tenros filhos, e ao pé dizia esta letra:”

DIVISA - LETRA

“À custa da minha vida
Sustento a de meus cuidados.”

*Monstre ce qui est en toy*¹³⁰

trazem cada uma delas identificada por um rótulo e com a respetiva uma divisa escrita numa “targe”. Neste caso, de *Os Campos Elísios*, são as próprias figuras do desfile *mascaradas* ou “alegorizadas” que constituem a *pictura* descrita ou referenciada com a divisa escrita. Todas estas figuras são referências a pastores célebres da antiguidade histórica mitológica ou literária: Tamorlão, Primislão, Giges, Mitridades, Fláustulo, Áccio Návio, Titorno, Sibote, Melântio, Tilipo, Also, Ebares e Mirmilo¹³¹. Nas *Ribeiras do Mondego*, Eloy de Sotto Maior¹³² faz uma referência a uma estrutura emblemática, no âmbito de um desfile de pastores e pescadores, em que são celebrados os deuses da terra e do mar, e em que o ambiente é descrito à maneira das festas públicas da época, com a necessária adaptação das decorações naturais do ambiente pastoril e em que a descrição dos diferentes quadros ou estâncias inclui a menção de versos escritos a título de divisas¹³³.

Divisas e emblemas em sequências alegórico-emblemáticas

As sequências alegóricas e simbólicas das novelas maneiristas portuguesas em que encontramos estruturas emblemáticas, e que constituem uma inovação em termos de organização e apresentação diegética, são desfiles de danças de pastores, quadros mitológicos de ninfas e faunos e sequências alegórico-emblemáticas nos quais, normalmente, as personagens fazem um percurso em espaços de elevado valor simbólico. À exceção dos quadros mitológicos de ninfas

¹³¹ FREIRE, João Nunes – *Os Campos Elísios*. Ob. cit., p. 377-381 .

¹³² Também existe nas *Ribeiras do Mondego* uma outra referência a empresas; “(...) se foy com so mais a ver o mastro, que na entrada da Ponte se levantara, aonde se viaõ fixados alguns motes castelhanos com discretas empresas, & curiosas tenções das Nymphas, & pastores (...)” SOTTO MAIOR, Eloy de Sá – *Ribeiras do Mondego*. Ob. cit., p. 94.

¹³³ SOTTO MAIOR, Eloy de Sá – *Ribeiras do Mondego*. Ob. cit., p. 97-100.

e faunos, tanto a *ekphrasis* como a estrutura completa das empresas ou divisas e emblemas nus nestas sequências têm uma ligação muito direta com aquilo que podemos chamar os relatos de manifestações públicas ou eventos – descrições de arquitetura efêmera e estruturas de artes decorativas utilizadas em eventos de luto ou festivos, casamentos, batizados, celebração de vitórias e entradas reais, entre outros, dos séculos XVI e XVII, que, conforme descreve Rodriguez de la Flor¹³⁴, têm uma intenção artística que vai para além do mero relato de evento. Curiosamente, existe, pelo menos, o exemplo de um autor que partilha os dois registos de novela pastoril e *escritos do efêmero*. É o caso de Eloy de Sá Sotto Mayor que foi autor de um *relato do efêmero* dedicado à visita de Filipe II a Lisboa - *À la felicíssima entrada de su Magestad en esta ciudad de Lisboa*¹³⁵, em 1619. Existe assim uma partilha da expressão logo-icónica emblemática em diferentes espaços literários e artísticos, uma contiguidade temática que nas novelas pastoris ocorre sem referência direta porque seria *anacrónica* em relação ao cânone pastoril, mas que foi perfeitamente assumida nos autores barrocos do século XVII, como nos confirma José António Maravall, ao referir a particularidade dos eventos transportados para a esfera literária¹³⁶. Esta foi porventura uma forma de inovar e de adaptar as novelas pastoris ao gosto dos leitores da época e que traduz o facto, já salientado por Leal de a existência de uma mentalidade emblemática, ou seja, da emblemática como estrutura de leitura estabelecida como convenção de receção entre os leitores da época.

Em cada uma das novelas pastoris analisadas existem percursos alegórico-emblemáticos conduzidos pelas personagens das novelas, que nos levam através de um verdadeiro labirinto de imagens, em jardins ou palácios, em que figuras alegóricas estáticas ou “vivas” falam com o leitor através de símbolos. Estes momentos de representação metafórica constituem normalmente um ponto alto da diegese, em termos simbólicos, do primeiro plano ou da novela principal,

¹³⁴ Impresos singulares, en primer lugar, porque no estaban solamente determinados por una voluntad lingüística, discursiva. Sino que aspiraban a alcanzar um registro icónico, presentándose como libros com figuras o «libros de figuraciones», alojando en su interior, mediante el arte del grabado – o de su transcripción discursiva, p. la ecrásis (o registro de descripción de obras plásticas) -, una dimensión artística, ésta ciertamente más persuasiva y eficaz a la hora de dar cuenta del acontecimiento público. Impresos también, es claro que me estoy refiriendo a las relaciones comemorativas, a los cuadernos de honras, libros de viajes y entradas reales, a los textos variados que se ocupan de reflejar un «efimero de Estado», que constituyen, como han sido denominados, una «escritura del efimero». RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando – *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico, 1580-1680*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 166-167.

¹³⁵ Lisboa: por Pedro Craesbeck. ARAÚJO, Filipa Marisa Gonçalves Medeiros – *Verba Significant, Res Significantur: a receção dos Emblemata de Alciato, na produção literária do Barroco em Portugal*. Ob. cit., p. 597, nota 1353) Não nos foi possível consultar o texto em tempo útil dado não estar disponível online na Biblioteca Nacional.

¹³⁶ “Observemos que también es um dato indiscutiblemente establecido el de la utilización por los artistas y escritores barrocos de procedimientos alegóricos y simbolistas, los cuales desbordan la esfera de la producción culta y se dan en fiestas urbanas, cerimonias religiosas, espectáculos políticos etc., etc.” MARAVALL, José António – *La Cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Planeta, 2012, p.172.

em que a estrutura emblemática é utilizada nestes quadros ou sequências para dar destaque a um tema alegórico, convertendo-o num emblema nu, em que a imagem é referenciada ou ecfrasticamente descrita e relativamente à qual é acrescentada uma *inscriptio* (ou está implícita no conceito da imagem) e uma *subscriptio* em verso, sendo que a presença explícita ou implícita de Alciato faz-se sentir parcialmente em excertos destas sequências. Esta representação metafórica pode ser realizada através da personificação alegórica ou mitológica, que junta um pensamento abstrato a uma visualização concreta através do texto e que possui atributos icónicos, como a trombeta da Fama, que sendo ferramentas que são essenciais para identificar as imagens enquanto tal (e que funcionam como uma *inscriptio* na ausência de texto) também são transpostas para as expressões logo-icónicas¹³⁷. Nos textos que analisamos muitas dessas características em termos de descrição estão ausentes já que basta a simples alusão ao nome da alegoria para o leitor iniciado conseguir visualizar a imagem com todos os seus atributos.

Estas sequências alegóricas são semelhantes, na sua descrição, aos *relatos do efêmero*, como é o caso, a título de exemplo, da já citada obra *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada del Rey D. Phiillippe primeiro de Portugal*, de 1581, da autoria do Mestre Afonso Guerreiro, que nos dá conta de acontecimentos ocorridos em época anterior a qualquer uma das novelas analisadas e em que observamos descrições semelhantes às que constam das novelas pastoris portuguesas. No capítulo quinto, intitulado “De hua fachada que tinha o cais da Alfandega” existe a ekphrasis de uma estrutura de arquitetura efêmera de altura de cerca de “trinta palmos”, como uma fortaleza em escarpa, dividida em dois arcos “de ordem dórica, que fingiam ser de pedra de cor de claro e escuro”. Esta estrutura tinha seis pirâmides, entre os quais existiam seis pedestais com figuras das quais reproduzimos aqui a primeira, Jano, (as restantes deste conjunto são a Fama, Terminus, Vitória, Neptuno e Astrea, algumas destas figuras provavelmente inspiradas em Alciato)¹³⁸:

[pictura em ekphrasis] Em cada hu dos quaes avia hua estatua e vulto com certas insignias na mão & letras ao pe, que denotavam a significação dellas. E a que parecia no primeyro canto da parte do arco dos Alemães, era Jano figurado com dous

¹³⁷ A *Iconologia* de Cesare Ripa, que por sua vez se inspira na tradição clássica e medieval está na origem direta ou diferida de muitas destas referências metafóricas personalizadas e cujas descrições servem para recordar os traços característicos que estão na definição dos conceitos GOMBRICH, Ernst A. – *Imagine Simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*. Ob. cit., p. 145 ss.

¹³⁸ É interessante a coincidência da utilização das palavras „abre & cerra“ relativas a chaves neste excerto com a utilização de Rodrigues Lobo das mesmas palavras do mote de escrito na lira que Lereño recebe em *O Pastor Peregrino*. LOBO, Francisco Rodrigues - *O Pastor Peregrino*. Ob. cit., p. 300.

rostos, hum diante outro detras, com duas chaves na mão, as quais entregava a sua Magestade como a senhor do mundo, que o tem cerrado debaixo do seu Imperio. Cujá letra em Italiano dizia:

[inscriptio] *Ecco le chiave mie, tu apri & serra
Del ciel le porte equelle della guerra
Eis aqui minhas chaves, tu abre & cerra
As portas do ceo & mais as da guerra.*¹³⁹

A título de exemplo, na trilogia de Rodrigues Lobo, verificamos que esse grande percurso alegórico-emblemático se verifica no último livro da trilogia, *O Desenganado*, constituindo assim a trilogia uma única grande diegese que culmina nesse grande momento alegórico. No Discurso Décimo Quarto, Oriano ouve falar da cova do segredo e a curiosidade leva-o a entrar nesse espaço encantado em que Rodrigues Lobo recorre às estruturas emblemáticas, com inscrições gravadas que guiam a personagem através desse percurso iniciático que obriga ao segredo, do qual depende a vida. É o caso de um padrão alto de pedra negra brilhante em que Oriano vê gravados os versos a título de advertência sobre a casa oculta do segredo¹⁴⁰. A porta do palácio do Segredo é descrita de modo efrástico, com todos os elementos icónicos e simbólicos que lhe estão associados, como o livro fechado, o sinete, cartas, cofre fechado com cadeados, uma cabeça a língua presa por três cadeias de ferro, chaves e nós cegos e a culminar a figura do silêncio, com o dedo na boca, como Alciato o *pinta*, a que Rodrigues Lobo associa as asas nos ombros referidas por Cesare Ripa, e atribuídas a Harpócrates (como também no emblema de Otto van Veen) na sua *Iconologia*¹⁴¹.

¹³⁹ GUERREIRO, Afonso – *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada del Rey D. Phyllippe primeiro de Portugal*. Ob. cit., cap. V.

¹⁴⁰ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Desenganado*. Ob. cit., p.152-154.

¹⁴¹ Uma das descrições de Cesare Ripa relativas ao silêncio é a de um „Fanciullo, comme sie è detto, co'l ditto a la boca, con Alliale spale di colore nero, (...) RIPA, Cesare – *Iconologia o vero descrizione dell' imagine universali cavate dell' antichita et da altri luogi*. Ob. cit., p. 256. A asas são também, segundo Ripa, um atributo de Harpocrates que „seguitando l'uso de gli antichi, che depingevano Arpocrate giovane con ali (...) „ (idem, p. 255).

Enblema 11 Silentium¹⁴³Enblema Nihil Silentio Utilis¹⁴⁴

No seu percurso Oriano vai encontrando uma série de personagens alegóricas que são minuciosamente descritas por Rodrigues Lobo: o Respeito, velho guarda da primeira porta do segredo, a dama Cortesia, numa descrição semelhante à de Cesare Ripa¹⁴⁴ que guarda a segunda porta. Dentro do Palácio do Segredo a jovem Cortesia vai explicando as pinturas alusivas a atos de cortesia, que estão nas paredes de um corredor, sendo cada uma constituída por uma imagem e uma inscriptio alusiva, e que nos fazem lembrar os comentários incluídos a título de *exegesis* por parte de alguns emblematistas:

[pictura em ekphrasis] Desta porta saíram a um corredor muito bem assombrado que parava à vista de outros degraus mais levantados por onde subiam a ua porta obrada com gentil architectura; o corredor tinha três vidraças por onde lhe entrava liberalmente a luz com que se viam as paredes, que estavam pintadas com histórias diferentes repartidas em painéis muito bem ordenadas. E porque Oriano com os olhos os ia correndo, se deteve a Cortesia e lhe foi declarando a pintura deles. O primeiro da parte direita era a cortesia que os atenienses usaram estando em guerra com Filipo, rei da Macedónia, que tomando a um mensageiro seu com cartas para Olimpias sua mulher, lhas mandaram a ela seladas como vinham, tendo por tão grande crime descobrir um segredo que até ao seu maior inimigo guardaram cortesia; e ao pé tinha esta letra:

¹⁴² ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*. Ob. cit., p. 21. Fonte: <http://emblematica.grainger.illinois.edu/search/emblems>

¹⁴³ VEEN, Otto van – *Q. Horatii Flacci Emblemata*, Philippus Lisaert, 1612. Disponível em <<http://emblematica.grainger.illinois.edu/search/emblems>>.

¹⁴⁴ A descrição de Rodrigues é semelhante à de Cesare Ripa. RIPA, Cesare – *Iconologia o vero descriptione dell' imagine universali cavate dell' antichita et da altri luogi*. Ob. Cit., p. 54.

[inscriptio] *Nem vinganças de inimigo
tiram esta obrigação,
que as leis do segredo são
mais estreitas que o perigo.*¹⁴⁵

As cinco sequências pictóricas seguintes, construídas com a mesma estrutura emblemática, estão elaboradas sob o signo da fidelidade e do segredo. No fim do corredor Oriano e a Cortesia, encontram as figuras de Harpocrates e Angerona:

[pictura em ekphrasis] *No fim deste corredor se subia por alguns degraus como os primeiros a ua porta mais estreita, que entre quatro colunas dóricas tinha um nicho de cada parte com duas figuras de vulto; a da parte direita era de Angerona, que os Romanos veneravam por deusa do silêncio, com um selo de cera na boca e o dedo posto nos beijos como que os cerrava; a segunda era a de Harpócrates, que os Egípcios tinham por deus dos mudos, que também com o dedo nos beijos os apertava. E no meio da porta estavam escritas em ua tarja estas palavras:*

[inscriptio]
*A mais dificultosa cousa que há no mundo e a mais fácil é calar o que se não há-de dizer.*¹⁴⁶

A Cortesia dá lugar à Fidelidade, a guardiã da terceira porta, que lhe abre a porta da Fidelidade para um corredor para uma sequência de seis pinturas com o respetivo mote alusivas à Fidelidade, das quais reproduzimos aqui a primeira¹⁴⁷:

[pictura em ekphrasis] *Pôs ele nela os olhos e a que o guiava, para lhe dar a entender que com a mesma confiança lhe podia preguntar o que não soubesse como à primeira guia que trouxera, lhe foi mostrando as histórias da mão direita, das quais era a primeira a confiança que Alexandre mostrou quando Efestião por detrás dele ia juntamente lendo a carta que Olímpias, sua mãe, lhe mandara, em que vinha o segredo das culpas de Antípatro, que voltando o rosto e vendo que a lera, lhe pôs na boca o seu sinete sem lhe dizer nada, mostrando porém que na sua boca selava o que a carta dizia. E tinha em ua pequena tarja o seguinte:*

¹⁴⁵ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Desenganado*. Ob. cit., p.158.

¹⁴⁶ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Desenganado*. Ob. cit., p. 159-160.

¹⁴⁷As restantes cinco são as histórias de Anaxágoras, Pompeu, Quinto Fábio, Fúlvio e Cessélio (LOBO, Francisco Rodrigues – *O Pastor Peregrino*. Ob. cit., p.160-162.

[*inscriptio*] *Do respeito nace o medo
que sem falar se encomenda,
por que calando se entenda
quanto é sagrado o segredo.*¹⁴⁸

Estas pinturas são *ekphrasis* de um tipo de emblemas descritos por Tesauro, no seu capítulo XVIII dedicado à definição e essência “Di tutti altri Simboli in fatto”, e aplicados às artes decorativas, como uma metáfora de ornamento de frisos, de salas ou de vasos¹⁴⁹. Na sequência alegórica seguinte – a do curioso “Hospital onde se curam os enfermos do segredo”¹⁵⁰ –, cuja porta tem a figura do Arrependimento, “(...) um velho muito feio com os olhos virados sobre os ombros para trás e as mãos nos cabelos.”¹⁵¹, a estrutura emblemática é observada na descrição da situação dos doentes, cujas camas têm um letreiro com o respetivo mote, que funciona como uma divisa de cada um dos enfermos¹⁵².

Em *Os Campos Elísios*, João Nunes Freire constrói uma narrativa extensa à volta de uma alegoria aos Campos Elísios de Amor que se estende pelos Jardins Oitavo e Nono, um momento de apogeu da obra, em que é a natureza que é domada pelo artifício do homem, em obras de arte topiária, constituindo verdadeiras expressões de cultura que associavam a estética do prazer ao refinamento intelectual. Este templo de *Os Campos Elísios* é construído a partir de vários jardins dispostos em forma de labirinto, onde inúmeras estátuas são realizadas a partir de arbustos de murta, de tal perfeição e com tal verosimilhança que em nada deviam aos mais celebrados pintores e escultores da Antiguidade e que maravilham os pastores Nísio e Flerício. As figuras desde verdadeiro templo de arte topiária esculpida em árvores e dedicada ao amor têm cada uma o seu mote escrito no respetivo tronco. Os trabalhos de Hércules alegorizados são representados no quadro seguinte que descreve o emblema nº138/137 do *Emblematum Liber* e cuja *ekphrasis* é complementada com elementos mitológicos da vida de Hércules que excedem os elementos figurados na *pictura* do emblema de Alciato. O emblema seguinte é completo, com *pictura* em que a *ekphrasis* se refere por sua vez ao famoso escudo de Aquiles forjado por Hefesto ou Vulcano, referido por Homero na *Iliáda* (mas *pintado* por Nunes Freire, já que em vez de reproduzir toda a cultura grega apenas reproduz um raio com um mote), a *inscriptio* de Horácio e a *subscriptio* em versos de Nunes Freire:

¹⁴⁸ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Desenganado*. Ob. cit., p. 160-161.

¹⁴⁹ TESAURO, Emanuele – *Il Cannocchiale Aristotelico o sia idea dell'arguta e ingenuosa elocutione che serve à tutta l'arte oratória lapidaria et simbolica esaminata cò principij del divino Aristotele*. Ob. cit., p. 734.

¹⁵⁰ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Desenganado*. Ob. cit., p. 168.

¹⁵¹ LOBO, Francisco Rodrigues – *O Desenganado*. Ob. cit., p. 169.

¹⁵² LOBO, Francisco Rodrigues – *O Desenganado*. Ob. cit., p. 169-170.

[pictura em ekphrasis] Da outra parte estava o grego Aquiles sobre um coche descoberto dos seus dous cavalos murzelos Xanto e Balio, filhos de Zéfiro e da Égoa Podarge (conforme a Policiano), com aquele aspecto que tantas vezes tinha amedrontado a Tróia e a seus cavaleiros, vestido d'armas de ponto em branco, com a viseira do elmo levantada, do qual pendiam muitas plumas e bizarrias de soldado, na mão direita a espada nua, na esquerda um escudo resplandecente, feito por Vulcano, com um raio por divisa, pois o foi pera abrasar a Tróia; na orla do seu escudo tinha esta letra com que o pinta o Lírico Horácio:

[inscriptio] Impiger, iracundus, inexorabilis, acer.

[pictura em ekphrasis] A seus pés estava o valeroso Hector atravessado da lança Pélias, e arrastado atrás dos cavalos do coche, com a sua insígnia d'Águia no escudo, que também ia a rasto, mostrando nela a descendência de Ganimedes, a quem a águia arrebatou no monte Ida. E bastando-lhe só este vencimento pera glória do maior triunfo lhe juntava as duas Cilícias, [silicet] a Lirnéssia e a Tebaica, postas por terra e desbaratadas só por seu esforço. No forte arnês tinha escritos estes versos:

[subscriptio]

Determina amor render-me,
Em fermosura me enleva,
Por seu Aquiles me leva
Contra mim, pera vencer-me;

Vejo dobrado o perigo,
Onde está certo este fim,
Que pois m'eu não venço a mim,
A mim me vencem comigo.¹⁵³

João Nunes Freire apresenta-nos, para além do emblema dedicado ao gigante Polifemo sem *inscriptio*, uma série de seis emblemas completos dedicados ao Triúnviro Marco António Romano, Júlio César, César Augusto, Magno Pompeu, Aníbal Africano, da Fama, recorrendo às mesmas técnicas ecfrásticas dos emblemas anteriores com uma *inscriptio* latina recolhida de autores clássicos – Claudiano, Lucano, Sabellico e Sívio Itálico – gravadas em escudos e bandeiras, com as *subscriptio* entalhadas na imagem. A alegoria da Fama e o monumento a que ela preside serve como apresentação de um outro emblema dedicado a Amor, numa descrição ecfrástica do emblema 110/109 *Amor Virtutis – El Amor de la Virtud*¹⁵⁴ que celebra o amor à pátria numa ampla galeria de heróis portugueses celebrados aqui por João Nunes Freire: Vasco da Gama, Duarte Pacheco Pereira, João de Castro e Afonso de Albuquerque, entre

¹⁵³ FREIRE, João Nunes – *Os Campos Elísios*. Ob. cit., p. 312-313.

¹⁵⁴ ALCIATO, Andrea – *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*. Ob. cit., p. 110.

outros, num total de nove personalidades. Todas estas figuras estão inseridas num momento de glória apresentado em *ekphrasis* como se dum quadro se tratasse, com o seu nome num rótulo a título de *inscriptio* e versos a título de *subscriptio*.

Na Prosa Terceira da *Lusitânia Transformada* é a forma poética de um labirinto em redondilhas (quintilhas) que serve de *subscriptio* à *pictura* de uma fonte em forma de quatro serpentes no campo em frente da cabana de Sincero, personagem que António Cirurgião associa a Sannazaro¹⁵⁵:

Tendo tomado todos um pequeno alento, lançou os olhos Frondoso para o alto da coluna, que plantada no meio de um pequeno tanque derramava por quatro bocas de serpentes abundante cópia de água: e descobriu por [pictura em ekphrasis] frontespício da coluna ua tarja de mármore mui bem lavrada e escrita toda com letras tão miúdas, que se não podiam ler bem dos assentos em que estávamos. Por onde o mesmo Frondoso (...) em voz alta começou a ler a escritura de que a tarja da coluna estava ocupada, pidindo-nos primeiro atenção, que todos de mui boa vontade lhe demos por escutar a letra, que é a que se contém na página seguinte:

[*subscriptio*]

LABIRINTO

VIRGEM de mil graças chea
Cò' Senhor por vós unida
Sois luz que o ceo ferozosa
Em vós tem certa guarida
A vida que mais reza. (...) ¹⁵⁶

Juan Diaz Rengifo na sua *Arte Poética Española* define labirinto como “cierto genero de coplas, o de dicciones, que se pueden ler de muchas maneras, y por qualquiera parte que uno eche, siempre halla paso para la copla, y de pocas coplas saca innumerables, todas com su sentencia y consonancia perfecta.” (*apud* Cirurgião 1976:108) e que podem ser realizados segundo variadas formas. Fernando Rodriguez de la Flor considera o labirinto como uma forma principal de poesia visual, mesmo que não forme uma imagem caligramática (o caligrama enquanto derivação do technopaegnon ou jogo figural de engenho¹⁵⁷) e como

¹⁵⁵ CIRURGIÃO, António – *Fernão Álvares do Oriente O homem e a obra*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, p. 189.

¹⁵⁶ ORIENTE, Fernão Álvares do – *Lusitânia Transformada*. Ob. cit., p.176-178.

¹⁵⁷ “Los experimentos de Leonardo referentes a la anamorfosis - la deformación visual mediante un artefacto

tendo múltiplas e distintas variedades, em que subsiste o figural, em sentido lato¹⁵⁸.

Conclusão

Apesar de o conjunto das novelas pastoris analisadas assumir, em traços gerais, as características mais típicas do género literário a que pertencem, tanto da tradição clássica como das expressões literárias italiana e espanhola do século XVI, os exemplos apresentados demonstram bem a receção do fenómeno da literatura emblemática como uma inovação em relação ao cânone arcádico e que assume foro de convenção nas novelas pastoris portuguesas, de uma forma muito variada e prolífica, utilizando o poder da persuasão pela imagem através da *ekphrasis* ou da simples descrição que o poder ilimitado da palavra potencia rompendo os limites do género. Nestas estruturas de inspiração emblemática¹⁵⁹ a imagem não é só natureza arcádica mas sobretudo arte – literatura emblemática, arquitectura, escultura, pintura, arte topiária e arquitetura efémera - a par com as temáticas pastoris nos adereços, nos desfiles de pastores e nas sequências de temas alegóricos e históricos. De salientar a adaptação à temática pastoril das expressões e estruturas emblemáticas utilizadas, tanto através dos relatos do efémero como diretamente das artes decorativas e dos eventos e festividades públicas tão cultivados na época, como os emblemas, empresas e divisas de influência *jeroglífica* hispânica. Consta-se que as duas primeiras novelas de Francisco Rodrigues Lobo, *A Primavera* e *O Pastor Peregrino* estabeleceram a convenção da utilização de estruturas emblemáticas adaptadas à temática pastoril que foram utilizadas pelos restantes autores, assumindo a trilogia de Rodrigues Lobo, no entanto, uma diversidade imaginativa difícil de superar.

Apesar da receção de Alciato ser evidente e os autores terem mantido a característica poética dos epigramas, normalmente sob a forma de verso,

óptico- están relacionados con sus múltiples diseños en forma de espiral. En la obra de Sor Juana tenemos un *technopaegnon* o poema objeto en que las palabras esculpen la forma de un caracol al que llama "labyrintho". En el terreno del arte religioso, la *inventio* o fabulación relativa a la espiral fue un recurso postridentino que, según Mario Costanzo, originó símbolos, imágenes y metáforas de la perfección, como sucede en el discurso de algunos grandes místicos españoles carmelitas [36]. La Subida al Monte Carmelo, y la Noche oscura del alma aluden a esa „oscura, tenebrosa y secreta escala“ de la contemplación.[37].” MORALES BORRERO, Manuel – *La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro*. Notas y puntualizaciones. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca, 1975, p. 246-247.

¹⁵⁸ RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando – *Emblemas Lecturas de la Imagen Simbólica*. Ob. cit., p. 230.

¹⁵⁹ Relativamente às funções das estruturas emblemáticas, Sara Augusto salientou em relação à trilogia de Francisco Rodrigues Lobo a função meramente decorativa relativa à dança dos pastores em *A Primavera*. AUGUSTO, Sara – «*Estranhos Artíficios: Representação emblemática na novela pastoril portuguesa*. Ob. cit., p. 63, e também a utilização da estrutura emblemática na sequência alegórica da Cova do Segredo em *O Desenganado* como um meio de progresso da ação com uma elevada intenção filosófico-moral (idem, p. 64).

em soneto ou oitava, é patente a originalidade da sua utilização na estrutura emblemática que é adaptada ao ambiente pastoril através dos elementos da natureza - árvores e pedras - e objetos, como os anéis, os retratos, os instrumentos musicais, etc, que constituem a *pictura* e de como a *subscriptio* se integra na diegese através tanto da sua integração física (escrita) no espaço visual dos objetos e natureza como através dos diálogos ou das canções. Para além do efeito de novidade e surpresa que a utilização da emblemática face ao cânone representa, esta escolha implica uma adaptação à *linguagem* do tempo, à *mentalidade* emblemática que necessita das imagens latentes no discurso escrito, em que os pequenos apontamentos emblemáticos servem para quebrar a monotonia e colorir o discurso mas também ajudar a veicular mensagens filosóficas, morais e políticas que apelam, umas e outras, à participação empática do leitor na descoberta de sentidos.

As sequências alegóricas funcionam como um acontecimento, à semelhança de uma apresentação pública, que tem como objetivo impressionar uma ampla audiência de leitores, embora na diegese se apresente como um momento intimista e reservado, de experiência exterior e de vivência interior, de uma ou mais personagens. A esta representação não é alheia a retórica de espetáculo, utilizada nas festividades e eventos públicos, ou, como refere Rodriguez de la Flor, „a praxis del espectáculo, con la decision de organizar una representación que es ante todo pública, que se celebra *ad oculos*.“¹⁶⁰, utilizando a forma mais convincente e atrativa de comunicação à época que era da imagem associada à palavra que a estrutura emblemática implica. Esta opção estética e conceptual demonstra bem a adaptação da estrutura das novelas pastoris à linguagem da sua época, refletindo a própria sensibilidade dos respectivos autores a uma nova forma de comunicar o mundo através de estruturas logo-icónicas em que imagem associada ao texto impõe desafios de interpretação através de uma leitura participativa e decifradora.

Artigo recebido em 14/05/2017.

Artigo aceite para publicação em 17/09/2017.

¹⁶⁰ RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando – *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico*. Ob. cit., p.162.