

“Queriendo los poetas dar pintura”: a poesia de Sá de Miranda em diálogo com os *Emblemata* de Alciato

Filipa Araújo¹⁰³

Respondendo ao desafio de repensar Sá de Miranda e o Renascimento, este contributo pretende salientar a simbologia visual dos textos mirandinos, que têm merecido um interesse crescente por parte dos investigadores nas últimas décadas, não só com a preparação de edições, mas também com a publicação de estudos temáticos, entre as quais destacamos as obras de Arruda Franco (2001) e Martins e Sousa (2011). Propõe-se, assim, uma abordagem através da literatura emblemática, que continua a ser uma área muito pouco explorada em Portugal.

Esta nova tipologia literária floresceu na sequência da publicação do *Emblematum liber* do jurista milanês André Alciato (1492-1550).¹⁰⁴ A primeira edição, impressa em 1531 pelos prelos de Steyner, na cidade de Augsburg, apresentava apenas 104 emblemas. No entanto, a coletânea foi crescendo à medida que aumentava o seu sucesso editorial, tendo atingido o total de 211 composições na última edição revista pelo autor. Importa lembrar que o famoso livrinho conheceu mais de centena e meia de impressões até aos meados de Setecentos, incluindo os textos originais em latim e/ou as suas versões em francês, alemão, italiano e espanhol. Tornou-se, portanto, uma das obras mais difundidas em toda a Europa Moderna, dando a conhecer um modelo tripartido de emblema composto por mote (*inscriptio*), imagem (*pictura*) e texto em verso (*subscriptio*). Esta estrutura viria a ser entendida como convencional, embora nem sempre fosse respeitada pelos emblematastas.

Na dedicatória que dirigiu a Konrad Peutinger, um destacado humanista da corte do Imperador Maximiliano I, Alciato definiu sumariamente o conceito de emblema, que entendia como «signos mudos»:

Enquanto os meninos se entretêm com nozes e os jovens com dados, as cartas pintadas distraem os homens desocupados. Mas eu, nos meus

103 - Universidade de Coimbra/Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.

104 - Alciato nasceu em Alzate, na Lombardia, e pertencia a uma família burguesa. Recebeu as primeiras letras em Milão e continuou os estudos em Direito nas cidades de Pavia e Bolonha. Doutorou-se na Universidade de Ferrara e cedo se notabilizou pelo inovador método de interpretação jurídica que desenvolveu, servindo-se do método filológico para reavaliar o *Digesto* de Justiniano. Contestou os excessos dos gramáticos na interpretação dos textos canónicos, enquadrando as leis numa perspetiva histórica e avaliou criticamente o contributo de comentadores medievais, como Acúrsio e Bártolo. Alciato lecionou nas universidades de Avinhão, Bourges, Pavia e Bolonha. Sobre a biografia do autor, veja-se, entre outros, Green (1872).

105 - Tradução da autora a partir do texto latino de Alciato (1534: 4).

106 - Procurando evitar a repetição de argumentos sobre as formas de protoemblemática e a precoce recepção de Alciato em Portugal, sugere-se a consulta de Araújo (2014: 162-304).

107 - Holanda (1517-1585) demonstra uma posição teórica sobre a conformidade entre as imagens e as palavras, talvez por influência dos ensinamentos que colheu nas viagens por Itália e França. No diálogo entre Lactânio e o autor, defende-se a supremacia da pintura: «Como discípulo d'uma mestra sem lingua, tenho inda por mór a potencia da pintura que da poesia em causar móres effeitos, e ter muito mór força e vehemencia, assi para commover o spirito e a alma, a alegria e riso, como a tristeza e lagrimas, com mais effcaz eloquencia» (Holanda, 1984: 275).

momentos de ócio, forjei estes emblemas, símbolos criados pela ilustre mão dos artífices, para que qualquer um possa espetá-los nas vestes como acessórios e nos chapéus como insígnias, e assim escrever com signos mudos. Que o supremo imperador te permita obter preciosas moedas e as melhores obras dos antigos. De poeta para poeta, o que te vou oferecer são apenas presentes de papel. Recebe, pois, Konrad, este penhor da minha estima.¹⁰⁵

O autor transmite, assim, uma perspetiva funcional muito semelhante à dos hieróglifos de Horapolo, reconhecendo que colheu inspiração para as imagens descritas pelos seus versos nos autores da Antiguidade. Não será coincidência o facto de Peutinger também ter apoiado como mecenas a publicação da primeira versão latina do manuscrito egípcio, realizada por Bernardino Trebazio em 1515. Dois anos depois, Fasanini estampou em Bolonha, durante o período em que Alciato lá estudou, uma nova versão latina dos signos trazidos para a Europa por Buondelmonti e recebidos com entusiasmo na Academia Neoplatónica de Marsilio Ficino. A versão alargada dos *Hieroglyphica* (1556) de Pierio Valeriano acrisolou esse legado através da sua lente humanista, confirmando a apetência do Renascimento italiano pela linguagem hermética, pelo simbolismo e pelo formato logo-icónico.

Permanece por esclarecer se eventualmente Sá de Miranda teria contactado com essa tradição hieroglífica durante a sua famosa viagem a Itália, na segunda década do século XVI, alguns anos antes da primeira edição dos *Emblemata*. Além disso, a convergência de *topoi* imagéticos entre a literatura antiga e a renascentista torna difícil saber qual a fonte dos motivos. Recorde-se, a título de exemplo, os termos da resposta a Pero Andrade de Caminha em que o poeta do Neiva se confessa praticante do *labor limae* horaciano: «Os meus [versos], se nunca acabo de os lamber, / como ussa [ursa] os filhos mal proporcionados». Esta metáfora visual terá sido usada pelos sacerdotes egípcios e também nos textos de Santo Ambrósio, de acordo com a interpretação veiculada nos *Hieroglyphica*, a propósito da ursa e seu desvelo maternal. Representa, pois, o processo de aperfeiçoamento que o ser humano vai desenvolvendo ao longo da vida para melhorar as suas capacidades e as suas criações (Valeriano, 1579: 85v).

A utilização da linguagem simbólica em formato logo-icónico está documentada em Portugal muito antes do século XVI, com base no uso de empresas pessoais pelos membros da Casa de Avis, que recorriam a uma imagem associada a um mote para transmitir uma mensagem.¹⁰⁶ Garcia de Resende corrobora a persistência dessa prática ao descrever as letras e cimeiras que desfilarão nas justas organizadas em Évora para celebrar o casamento do príncipe D. Afonso, em Dezembro de 1490. Não surpreende, por isso, que Francisco de Holanda, no tratado *Da Pintura Antiga*,¹⁰⁷ inclua as divisas entre «todos os géneros do pintar»:

Alem d' isto é uma nobre parte na pintura a invenção e o achar das devisas; e é cousa tão defícil e má de achar que em nenhuma outra mais se mostra a descrição ou a pequice e má galantaria do homem, porque querem as devisas um mui delicado e discreto escolher o muito conforme á propriedade da pessoa, assi na pintura como na letra; e ha de ser repartida a letra com a pintura de maneira, que uma sem a outra não se entendam, mas declarando mea parte a pintura, e mea parte a letra se ajunte a divisa; e a letra quer-se mui breve e muito escolhida e não muito clara, mas a pintura quer-se muito facil de

fazer, e muito defícil de achar e muito pouca na obra, e tudo ha de ser muito (Holanda, 1984: 212).

Cumprе frisar que o teórico português terá escrito estas palavras em 1548, antes da publicação dos primeiros tratados sobre a invenção das empresas, nomeadamente as *Dévises Heroiques* (1551) de Claude Paradin e o *Dialogo delle imprese militari et amorose* (1555) de Paolo Giovio. Nas linhas finais *Da Pintura antiga*, o autor advoga o equilíbrio funcional dos elementos verbais e pictóricos nas composições, além de recomendar a escolha de uma imagem fácil de fazer e breve, para ser entalhada e esculpida em suportes variados. Além disso, a inclusão de artificios emblemáticos nas derradeiras folhas do manuscrito *Da Fabrica que falece ha Cidade de Lysboa* (1571) e no álbum *De Aetatibus Mundi Imagines* dá a entender que o pintor estaria familiarizado com essa tipologia intermedial, cultivada pelo seu amigo Borja, autor dos *Emblemas Morales* (1581), embaixador de D. Filipe em Lisboa (Deswartes, 1987).

Não se pretende, com este estudo, afirmar que a obra de Alciato terá de algum modo influenciado a produção poética de Sá de Miranda, até porque isso implicaria conhecer, com precisão, qual a data de composição dos textos analisados. No entanto, parece-nos viável defender a tese de que o autor nascido em Coimbra poderá ter conhecido os Emblemata, ou pelo menos poderá ter tido acesso a alguns dos motivos celebrizados pela coletânea, de forma direta ou indireta, nomeadamente através dos populares florilégios e livros de sentenças. Uma das manifestações mais antigas da aplicação de motivos alciatianos na arte portuguesa é um medalhão em pedra, atualmente no Museu Nacional Machado de Castro (Fig. 1), atribuído a João de Ruão. A peça representa uma figura feminina, em cima de uma esfera, com uma navalha na mão, calva na parte de trás da cabeça e com uma madeixa de cabelo na frente, segurando uma filacteria com a inscrição «pera a vida e pera a morte». Graças aos elementos caracterizadores que coincidem com a fonte gravada (Fig. 2), foi possível concluir que se trata de uma representação da *Occasio* (Oportunidade), proveniente de uma casa particular nas imediações da Universidade (Moura Sobral, 2008). A decoração em gesso da cúpula da Igreja medieval de São Pedro em Elvas oferece outra demonstração expressiva da aplicação artística da obra de Alciato (Fig. 3). A estrutura oitavada, que se acredita ter sido acrescentada nos finais do século XVI, coloca em cima da capela-mor um conjunto de figuras mitológicas com traços que revelam afinidades inequívocas com as gravuras da fonte emblemática (Mendonça, 2011).

Entre os indícios que atestam seguramente a receção do livrinho de emblemas em Portugal antes da morte do poeta do Neiva, em 1558, importa destacar os testemunhos dos autores contemporâneos, como define o terceiro nível da proposta metodológica de Machado e Pageaux (2001: 71-72). Numa carta dirigida a António de Castilho, em 30 de Junho de 1557, o autor dos *Poemas Lusitanos*, já instalado em Lisboa, pedia ao amigo: «os alciatos em que me v. m. falou, se todavia os escusa, me fará mercê mui grande, mandar-mos».¹⁰⁸ Rebelo (1903: 139) e Roig (1970: 116) viram nesta referência uma menção aos *Emblemata*, porque era a obra mais conhecida do mestre italiano, mas a formação de António Ferreira (1528-1569) e a crise política criada pela morte do avô de D. Sebastião poderão justificar o recurso às obras jurídicas do distinto lente italiano. Este era amplamente reconhecido em Por-

108- Esta missiva, atualmente no ANTT (Corpo Cronológico, P. I, maço 101, doc. 71), foi transcrita por Brito Rebelo (1903: 138-148) e por Roig (1970: 115-116).

109 - A cópia do documento régio dirigido ao autor dos *Emblemata* está atualmente no ANTT (Coleção de São Vicente, vol. 4.º, fol. 148v).

110 - Segundo atestam os documentos académicos, António Ferreira entrou para a Universidade em 1543, obteve o grau de bacharel em Leis em 1551 e concluiu o doutoramento em Direito Canónico em julho de 1555, tendo partido para Lisboa no ano seguinte (Roig, 1970: 73-103).

111 - Sobre esta edição e as circunstâncias do seu aparecimento, veja-se a síntese e a bibliografia propostas por Araújo (2014: 185-208).

tugal, como afirma o próprio D. João III, em 1547, na minuta em que agradeceu a Alciato a boa vontade que manifestara para o servir como professor na universidade conimbricense, não fosse a avançada idade e os problemas de saúde. O soberano confirma a fama das «letras e doutrina» que o levaram a desejar ter no seu reino o autor dos *Emblemata* e congratula-se com a recomendação do discípulo Ascânio Escoto.¹⁰⁹ Este lecionou efetivamente na Lusa Atenas durante o período em que António Ferreira ali estudou.¹¹⁰

E se as obras jurídicas de Alciato andavam nas mãos dos estudantes, também os *Emblemata* circulariam no meio universitário de Coimbra em meados do século XVI. Disso dá testemunho o texto introdutório que Sebastian Stockhamer escreve ao Senhor de Cantanhede, João de Meneses Sottomayor, que o incumbira de compor alguns comentários aos emblemas de Alciato. De acordo com a informação contida nessa dedicatória, assinada em 1552, o nobre costumava trazer os *Emblemata* sempre consigo e, num encontro casual com o discípulo de Fabio Arcas, teriam trocado impressões sobre a interpretação de algumas composições, o que terá dado origem à primeira edição comentada, publicada em Lyon (Alciato, 1556: 3-5).¹¹¹ Pese embora a possibilidade de ser ficcional o relato apresentado no paratexto, redigido nos convencionais termos laudatórios, o discurso de Stockhamer atesta a receção da obra na *alma mater conimbrigensis*.

A confluência destes indícios tem fortalecido a leitura intertextual da obra camoniana à luz da emblemática de Alciato, salientando que os versos de Luís Vaz revelam familiaridade com as noções básicas da *ars emblematica* e sua terminologia. Além disso, o vate compôs uma série de artifícios que juntam um mote e uma imagem descrita por ocasião do jogo de canas organizado para celebrar a tomada de posse do governador Francisco Barreto (c. 1556). Essa composição conhecida como «Zombaria que fez sobre algũs homens a que não sabia mal o vinho» dialoga com a tradição das empresas, em tom parodístico (Araújo, 2019). Cumpre igualmente assinalar que todos os principais comentadores seiscentistas d' *Os Lusíadas* recorreram aos emblemas de Alciato para decodificar determinadas passagens, o que convida a uma reavaliação desta perspetiva na hermenêutica camoniana.

Tanto quanto nos foi possível averiguar até ao momento, Frei Heitor Pinto terá sido o primeiro escritor português a citar inequivocamente Alciato, na primeira parte da *Imagem da Vida cristã*, impressa em Coimbra no ano de 1563. No capítulo X do “Diálogo da Vida Solitária”, Pinto elabora uma comparação entre a vida ativa e a contemplativa, argumentando que os homens só poderão contemplar os divinos mistérios se conseguirem libertar-se do peso do pecado.

He isto como hũ dos emblematos de Alciato, onde me lēbra que vi debuxado hum minino cõ hũa mão aleuantada com asas nella, como que queria voar, mas nam sobia, porque na outra mão, que estaua pendente, tinha atado hũ grande peso, q tirava per elle pera baixo, & o leuaua ao fundo (Pinto, 1984: I, 383).

Partindo da associação metafórica entre os vis pecados e a pedra, Pinto descreve a *pictura* do emblema *Paupertatem summis ingeniis* (Alciato, 1534: 19), salientando que lhe interessa apenas aproveitar a imagem do emblema (Fig. 4), deixando de lado a intenção e o sentido previstos pelo jurista milanês. O recurso a esta autoridade indicia que a sua

fama já seria conhecida em Portugal. Vasco Mousinho Quevedo Castelo Branco citou o mesmo emblema na dedicatória ao duque D. Álvares de Lencastre, quando pede ao mecenas que o ajude a escapar à triste sorte de que se queixa o «moço de Alciato», mostrando-se confiante na sua capacidade de vencer a indignação com o impulso das «asas com que nascera» (Castelbranco, 1596: [3]). O poeta provou a originalidade do seu engenho quando se tornou o primeiro a aplicar a tipologia emblemática em português, numa recolha que saiu a lume – sem imagens – no mesmo volume do *Discurso sobre a Vida e Morte da Rainha Santa Isabel e outras varias Rimas* (1596). Foi também autor dos *Dialogos de varia doctrina illustrados com emblemas* (ms. BNPortugal, Cod. 13167).

Importa, no entanto, salientar que o primeiro livro de emblemas português a passar pelos prelos com *picturae* foi o *Príncipe dos Patriarcas S. Bento*, de Frei João dos Prazeres, em 1683. O segundo tomo só foi dado à estampa em 1690, deixando manuscrita uma versão inacabada do terceiro. No entanto, os álbuns e as relações de festividades (entradas régias, exéquias, celebrações de canonizações) desde as primeiras décadas de Seiscentos revelam que a emblemática foi amplamente aplicada nos mecanismos de arte efémera em terras lusas. Deste modo, torna-se evidente que a escassez da produção de livros de emblemas lusitanos contraria as expectativas criadas com a precoce receção de Alciato na segunda metade do século XVI, permanecendo ainda por apurar de forma cabal os motivos que explicam essa realidade.

Não se pretende aqui defender que a recetividade às formas italianas no círculo constituído em torno de Sá de Miranda indicia um eventual contacto com o *Emblematum liber*, mas os sinais de circulação da obra pressupõem o interesse pelo seu conteúdo, talvez acentuado pela novidade do formato. Pina Martins (1972: 182) observa que, na poesia de Sá de Miranda, é possível encontrar, com frequência, tópicos tratados nos emblemas alciantianos. E também a edição das *Poesias* comentada por Carolina Michaëlis lança algumas pistas de leitura nesse sentido. Na Égloga VII (est. 28, vv. 277-280), o pastor Montano, em diálogo com Silvestre, apresenta os motivos do seu apartamento e denuncia as injustiças do mundo que tendem a prejudicar os mais pequenos.

Assi vivem sem vergonha
 Vestidos de mansidão,
 Mas dentro no coração
 Anda escondida a peçonha,
 Que por mezinha nos dão.
 Não sei ja o que te diga:
 Todo o mal é da panela
 Se ela dá e se dão nela
 D' ela sô é a fadiga,
 D' ela sô é a querela
 (Miranda, 1989: 412).

As notas da investigadora aos versos de Sá de Miranda (1989: 839) sugerem que talvez o autor se lembrasse do emblema *Aliquid mali, propter vicinum malum* (Alciato, 1534: 62) ou da fábula de Rufo Festo Avieno que lhe terá servido de inspiração (Fig. 5). No comentário a esta composição, Michaëlis aponta como provável datação o período entre 1526 e 1535, alegando que a referência aos campos de Hungria pressupõe que teria de ser anterior à tomada de Túnis. Não seria impossível que

o poeta de Coimbra tivesse conhecimento do emblema que começou a circular logo na *editio princeps* e cujos versos finais exprimem uma mensagem convergente com o lamento de Montano. Alciato coloca na boca da panela de barro a conclusão, em tom aforístico, de que a sua fragilidade natural a condena a um destino trágico se não conseguir evitar as companhias perigosas.¹¹² No remate desta égloga, Montano recorre novamente a um registo sentencioso que é muito característico dos emblemas: «Porque dizem que o calar / Moderado sem falar / Vem de mui grande saber» (Miranda, 1989: 414). Deste modo, o pastor faz eco de uma lição expressa no emblema *In silentium* (Alciato, 1534: 17), que toma como corpo central a conhecida figura de Harpócrates, deus egípcio do silêncio.

Além do tom aforístico, o frequente recurso a imagens simbólicas na poesia mirandina fortalece a leitura intertextual com a matriz emblemática. Na redação nova da égloga “Basto”, o pastor Gil reflete sobre os motivos que o levaram a apartar-se da sociedade e coloca em contraste com a perfídia humana as virtudes demonstradas pelos animais, em sintonia com as leis da Natureza. Neste contexto, a gralha é recordada como exemplo de concórdia:

Nao ves que, por ùa gralha
Que outras vêm que se querela,
Acodem mil em batalha
Juntos por salvar aquela?
(Miranda, 1989: 557).

Transparece nestes versos a mensagem do emblema *Concordia* (Alciato, 1534: 10), que toma a ave como modelo da harmonia social: «É admirável a concórdia que as gralhas estabelecem entre si ao longo da vida. E a confiança recíproca mantém-se sempre firme entre elas». Recuperando a interpretação de raiz hieroglífica transmitida por Horapolo (Valeriano, 1579: 149) e a informação veiculada pelos naturalistas antigos como Eliano (NA 3.9), o emblema do jurista milanês mostra como o consenso popular garante a paz social e legitima o poder político. Cremos, assim, que contribui para decifrar o sentido simbólico dos versos mirandinos.

Esta leitura comparativa pode também ser aplicada para aprofundar o entendimento de algumas alusões na égloga “Andrés”, dedicada a D. João de Lencastre (1501-1571), duque de Aveiro. A composição transfere para o pastor o sofrimento do fidalgo preterido no conhecido triângulo amoroso que deu origem a um longo conflito entre os Lencastres e a casa reinante, por causa da legitimidade do casamento de D. Guiomar Coutinho, herdeira da casa de Marialva, com o infante D. Fernando. O duque foi, portanto, totalmente vencido pelo implacável Eros. Assim se confessa Andrés, que sofre com a indiferença da amada, cuja insensibilidade contrasta com a das próprias feras:

13. Aun las fieras salvajes quantas son
Vencer se dejan de humanidade buena;
El toro bravo, el mas bravo leon
Con tiempo mostram que pierden la pena,
El uno en iugo, el otro en la prison
(Miranda, 1989: 321).

112 - Tradução: «A torrente de um rio arrastava dois potes, um dos quais em metal e o outro feito de barro, pela mão de um oleiro. Então, o primeiro perguntou ao outro se ele queria aproximar-se dele para serem levadas juntos, de modo a que os dois juntos reprimissem as águas impetuosas. O pote de barro respondeu-lhe: – A tua proposta não me interessa, pois esta proximidade há de decerto trazer-me grande prejuízo. Na verdade, quer a onda me leve contigo ou te leve comigo, eu próprio, que já sou frágil, vou ficar mais enfraquecido, e tu vais salvar-te sozinho.».

113 - Na estância dedicada «Ao Amor e à Fortuna», Sá de Miranda (1989: 584) retrata «o cego minino» e a «cega mulher», com base nas pinturas deixadas pelos antigos e acrescenta que «ambos não seguem rezaõ, / Ambos aos môres amigos / Dão mores desassossegos», sem qualquer piedade. Otto van Veen, igualmente inspirado pelo testemunho dos escritores antigos, criou o emblema *Et cum fortuna statque caditque fides*, publicado nos *Amorum emblemata* (1608). Este exemplo mostra bem o contributo dos livros de emblemas como difusores de *topoi* da Antiguidade que foram glosados por artistas do Período Moderno.

114 - Recorde-se, a título de exemplo, os conhecidos quadros dedicados ao *bivium* de Hércules por Girolamo Benvenuto ou Niccolò Soggi.

115 - Segundo a tradição, o rei da Lícia teria imposto várias tarefas a Belerofonte, entre as quais matar o monstro com cabeça de leão, cauda de serpente e corpo de cabra. Tal só foi possível com a ajuda de Pégaso, como ilustra o emblema de Alciato.

Recorre-se, aqui, ao *topos* da humanização das feras, com enfoque no rei da selva, ícone de força. Este motivo inspirou o emblema *Potentissimus affectus Amor* (Alciato, 1534: 11), que se baseia numa versão latina de um epigrama da *Antologia de Planudes* (9.221). Num registo ecfrástico, os versos descrevem uma gema que tinha gravada a imagem de Cupido, representado como um auriga, vendado, a conduzir um carro puxado por dois leões (Fig. 6). A cegueira do filho de Vénus é discutida no emblema *In statuam Amoris* (Alciato, 1534: 102), que procura questionar os atributos tradicionalmente associados a Cupido, refletindo de forma sintética a longa argumentação dialógica desenvolvida por outros autores, nomeadamente Marsilio Ficino, no discurso VI do *Commentarium in Convivium Platonis de Amore*. A falta de visão de Cupido justifica, pois, a infelicidade de Andrés que, na estrofe 22, recorda o inexorável deus: «Mas eia! Que ansi manda aquel tirano / Aquel ciego, aquel niño i malos celos» (Sá de Miranda, 1989: 324).¹¹³

O cotejo com os emblemas permite, assim, compreender melhor as técnicas de estimulação visual desenvolvidas por Sá de Miranda antecipando uma tendência que se viria a afirmar na segunda metade de Quinhentos em toda a Europa. O apelo ao diálogo interartes está bem presente na égloga “Andrés”, nomeadamente através da referência a uma pintura de Belerofonte (est. 7. vv. 49-52):

Bien vimos quanto os plugo la pintura
 De Hercul o Belorfonte, en despoblado
 Por agra via de una vieja dura,
 Por llana de una moza encaminhado
 (Sá de Miranda, 1989: 319).

O comentário de Michaëlis (Miranda, 1989: 829) situa a composição numa data posterior a 1538, com base na alusão ao cerco de Diu (I.30). Acrescenta que a famosa escolha de Hércules entre os dois caminhos seria um tema muito mais popular na pintura da época¹¹⁴ do que a saga de Belerofonte¹¹⁵. Não deixa, porém, de referir a representação desta figura mítica na *pictura* do emblema *Consilio, & virtute Chimaeran superari, id est, fortiores & deceptores* (Alciato, 1534: 108). O valente cavaleiro que conseguiu vencer a Quimera representa o triunfo da sabedoria e da virtude sobre os monstros arrogantes que se julgam mais fortes. Nesta perspetiva, o emblema de Belerofonte (Fig. 7) introduz um exemplo que bem poderia inspirar a luta de Andrés (e de D. João de Lencastre) contra os poderosos, enfrentando as paixões e as forças adversas. Além disso, a imagem do cavaleiro de Pégaso coaduna-se perfeitamente com o perfil de um homem dado às Letras e ao estudo, como seria o Duque de Aveiro.

Todos os argumentos aqui trazidos à colação pretendem, enfim, acentuar a dimensão pictórica da poesia mirandina. Recorde-se, ainda, a este propósito o soneto “Queriendo la pintora dar pintura” que procura descrever o ato de pintar como forma de dar «entera muestra» de uma figura (Sá de Miranda, 1989: 590). Parece-nos que também o poeta do Neiva procurou explorar as fronteiras entre a pintura e a poesia, como tema e como prática. Com esta abordagem, propomos, portanto, uma reflexão intertextual que liga a poesia mirandina a (mais) um autor italiano cuja obra se revela fundamental para compreendermos a imagética do século XVI. À luz desta perspetiva, o diálogo com a emblemática de Alciato coloca Sá de Miranda na vanguarda de uma tendência

estético-literária que nasceu no Renascimento e floresceu no Barroco.

Não se pretende, porém, afirmar que o poeta nascido em Coimbra tenha sido diretamente inspirado pelos emblemas, sendo mais prudente falar numa confluência imagética ditada pela ambiência literária que marcou a época. Esta proposta para repensar Sá de Miranda e o Renascimento através da emblemática segue, pois, a orientação de Eco (2003: 127), que relativiza o conceito de influência, concluindo que os livros «falam entre si». E esse diálogo pode também recorrer a signos mudos, “querendo os poetas dar pintura”.

Bibliografia

- Alciato, A. (1534). *Emblematum libellus*. Wechel. Paris.
- Alciato, A. (1556). *Emblematum libri II. Nuper adiectis Seb. Stockhameri Germ. in primum librum succintis commentariolis*. Lugduni: Apud Ioan. Tornaesium, & Guliel. Gazeium.
- Araújo, F. (2014). *Verba significant, res significantur. A receção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra. Acedido em: <http://hdl.handle.net/10316/26492>.
- Araújo, F. (2019). Entre a “muda poesia” e a “pintura que fala”: o contributo de Camões para a afirmação da linguagem emblemática em Portugal. *Revista Janus*, 8: 113-147. Acedido em: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=124>.
- Arruda Franco, M. (2001). *Sá de Miranda, um poeta no século XX*. Angelus Novus. Coimbra.
- CastelBranco, V.M. (1596). *Discurso sobre a Vida e Morte da Rainha Santa Isabel e outras varias Rimas*. Manoel de Lyra. Lisboa.
- Deswarte, S. (1987). De l’emblematique à l’espionnage: autour de D. Juan de Borja, ambassadeur espagnol au Portugal. Em: Pedro Dias (coord.), *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos: [actas do] II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*. Minerva. Coimbra. pp. 147-183.
- Eco, U. (2003). *Sobre Literatura*. Difel. Lisboa.
- Green, H. (1872). *Andrea Alciati and his Books of Emblems. A biographical and bibliographical study*. Trübner & C. London.
- Holanda, F. (1984). *Da Pintura Antiga* (A. Garcia, Trad.). INCM. Lisboa.
- Machado, A.M. e Pageaux, D.H. (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Editorial Presença. Lisboa.
- Martins, J.C.O. e Sousa, S.G. (orgs.). *Estética e Ética em Sá de Miranda*. Opera Omnia. Guimarães.
- Mendonça, I. (2011). Emblemas de Alciato na cúpula da igreja de S. Pedro em Elvas. Em: I. Mendonça e A. Correia, *Actas do 3º Colóquio de Artes Decorativas*. FRES. Lisboa. pp. 157-164.
- Miranda, F.S. de (1989). *Poesias de Francisco Sá de Miranda, estudo notas e glossário por Carolina Michaëlis de Vasconcellos*. INCM. Lisboa.
- Moura Sobral, L. (2008). ‘Occasio’ and ‘Fortuna’ in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation. *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics, Glasgow Emblem Studies*, 13: 101-124.
- Pinto, H. (1984). *Imagem da vida cristã*. Introdução de J. V. Pina Martins. Lello & Irmão. Porto.
- Pina Martins, J. (1972). *Sá de Miranda e a Cultura do Renascimento*. Livraria Cruz. Lisboa.
- Prazeres, J. (1683). *Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro Tomo De sua Vida, discursada em Empresas Políticas e Predicáveis*. António Craesbeeck de Melo. Lisboa.
- Rebelo, B. (1903). Cartas de António Ferreira e de Diogo Bernardes a António de Castilho. *Arquivo Historico Portuguez*, vol. I, pp. 138-148.
- Roig, A. (1970). *António Ferreira. Études sur sa vie et son oeuvre (1528-1569)*. Fundação Calouste Gulbenkian. Paris.
- Valeriano, P. (1579). *Hieroglyphica siue de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis*. Apud Bartholomaeum Honoraty. Lugduni.



Fig. 1. Medalhão atribuído a João de Ruão (2.ª metade do séc. XVI). Museu Nacional Machado de Castro (Coimbra).
Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/>

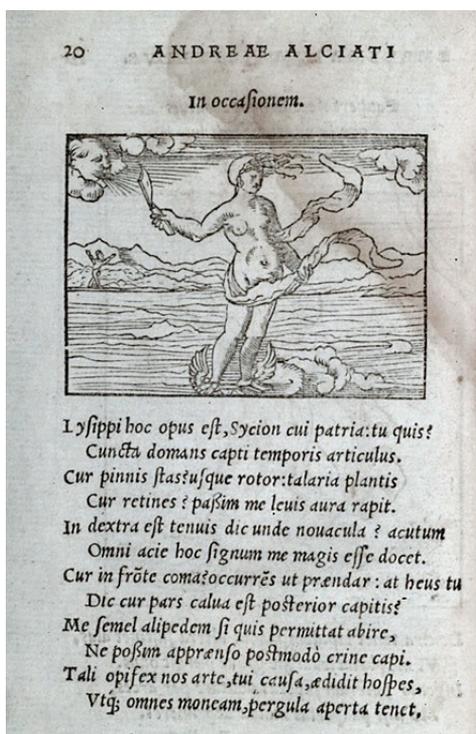


Fig. 2. Emblema *In occasionem*. Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, 1534.
Fonte: https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53_B2v



Fig. 3. Cúpula na igreja de São Pedro (Elvas), finais do séc. XVI (?).
Fonte: foto da autora.

EMBLEMATVM LIBELLVS. 19

Paupertatem summis ingenijs
obesse ne prouehantur.



Dextra tenet lapidem, manus altera sustinet alas,
Vt me pluma leuat, sic graue mergit onus.
Ingenio poteram superas uolitare per arces,
Me nisi paupertas inuida deprimeret.

B ij

Fig. 4. Emblema Paupertatem summis ingenijs obesse, ne prouehantur. Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, 1534.
Fonte: https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53_B2r

62 ANDREAE ALCIATI

Aliquid mali propter uicinum malum.



Raptabat torrens ollas, quarum una metallo,
 Altera erat figuli terrea facta manu.
 Hanc igitur rogat illa, uelit sibi proxima ferri,
 Iuncta ut præcipites utraque sistat aquas.
 Cui lutea, haud nobis tua sunt commercia curæ,
 Ne mihi proximitas hæc mala multa ferat.
 Nam seu te nobis, seu nos tibi, conferat unda,
 Ipsa ego te fragilis sospite sola terar.

Fig. 5. Emblema *Aliquid mali, propter uicinum mali*. Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, 1534.
 Fonte: https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53_D7v

EMBLEMATVM LIBELLVS. II

Potentissimus affectus Amor.



Aspice ut inuictus uires auriga leonis
Expressus gemma pufio uincat Amor.
Vtq; manu hac scuticā teneat, hac flectat habenas,
Vtq; sit in pueri plurimus ore decor.
Dira lucis procul esto, feram qui uincere talem
Est potis, à nobis temperet an ne manus?

Fig. 6. Emblema Potentissimus affectus amor. Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, 1534.
Fonte: https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53_A6r

108 ANDREAE ALCIATI

Consilio & uirtute Chimeram superari, id est,
fortiores & deceptores.



Bellerophon ut fortis eques superare Chimeram,
Et Licij potuit sternere monstra soli.
Sic tu Pegaseis uectus petis æthera pennis,
Consilioq; animi monstra superba domas.

Fig. 7. Emblema Consilio et uirtute. Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, 1534.
Fonte: https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53_G6v