

“Engenhoso artifício”: o emblema e sua apropriação no teatro de Shakespeare

Lavinia Silvores^a

Resumo

O célebre livro de emblemas de Andrea Alciato, Emblematum liber (1531), o primeiro a reunir gravuras acompanhadas de mote e epigrama, foi extensamente emulado nas cortes europeias ao longo dos séculos XVI e XVII. Na Inglaterra elisabetana, Geoffrey Whitney publica, em 1586, o primeiro livro de emblemas em inglês, A Choice of Emblemes and Other Devises, o qual teve ampla circulação no meio letrado de seu tempo. Nessa obra, Whitney reúne 248 emblemas compostos de um mote, uma xilogravura e um poema, em inglês. Reciclando tópicos antigos à maneira de Alciato, Whitney representa lugares-comuns retórico-poéticos correntes no âmbito cortesão, conferindo uma nova “roupagem” a práticas antigas balizadas pelo ut pictura poesis horaciano e constituindo, na época, um gênero propício para a efetuação da agudeza. Com foco na obra de Whitney, este artigo pretende investigar a estrutura e a função do emblema, com o objetivo de destacar a particularidade de sua natureza icônico-verbal, e apontar, a partir de alguns exemplos, a apropriação do gênero emblemático no teatro de Shakespeare.

Palavras-chave: Emblema; Poética; Retórica; Shakespeare; Drama elisabetano.

Recebido em: 29 de março de 2016

Aceito em: 07 de julho de 2016

^aProfessora adjunta da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: Ipsilvores@gmail.com

Na epístola prologal de *A Choice of Emblems and Other Devices* (1586), o jurista e poeta inglês Geoffrey Whitney localiza seu livro de emblemas dentro de uma tradição de produção de conceitos ilustrados, cujas tópicos se reatualizam a cada manifestação em diferentes momentos históricos e gêneros poéticos. Referindo-se às especificidades do gênero emblemático, diz: “aqueles que quiserem saber mais a respeito, remeto-lhes a And. Alciatus, Guiliel. Perrerius, Achilles Bocchius & diversos outros que já escreveram sobre o assunto, bem conhecidos dos homens de letras” (WHITNEY, 1586, “Ao leitor”)¹. De fato, quando a obra de Whitney foi publicada, já circulavam na Inglaterra tanto as edições latinas quanto traduções para as línguas vernáculas de livros de emblemas produzidos nas cortes continentais, principalmente o célebre *Emblematum liber* (1531), do piemontês Andréa Alciato, o *Theatre de bons engines* (1540), do cronista e pintor francês Guillaume de La Perrière, os *Emblemata* (1565), do humanista húngaro Joannes Sambucus, o *Les emblèmes* (1567), do humanista holandês Hadrianus Junius, entre outros. Além das obras impressas, havia também a circulação de livros manuscritos de emblemas produzidos em Londres, como o *Two Hundred Poosees* (1566), do orador e poeta inglês Thomas Palmer, e *Le Traité de la Patience, Par Emblèmes Inventées et Desinées par George Hoefnagel* (1569), do pintor flamengo Joris Hoefnagel². Com foco na obra de Geoffrey Whitney, este artigo pretende investigar a estrutura e a função do emblema, com o objetivo de destacar a particularidade de sua natureza icônico-verbal e apontar, a partir de alguns exemplos, a apropriação do gênero no teatro de Shakespeare. Ampara-se, para tanto, em estudos fundamentais sobre a prática emblemática dos séculos XVI e XVII, como os de Bath (1994), Buxó (1994) e Hansen (2013). Para facilitar a leitura dos textos elisabetanos citados ao longo do artigo, oferece-se uma tradução livre em língua portuguesa; nos casos de textos já previamente traduzidos e publicados, indicar-se-á a edição utilizada para as citações.

¹ No original: “I referre them that would further inquire thereof, to And. Alciatus, Guiliel. Perrerius, Achilles Bocchius & to diuers others that haue written thereof, wel knowne to the learned.”

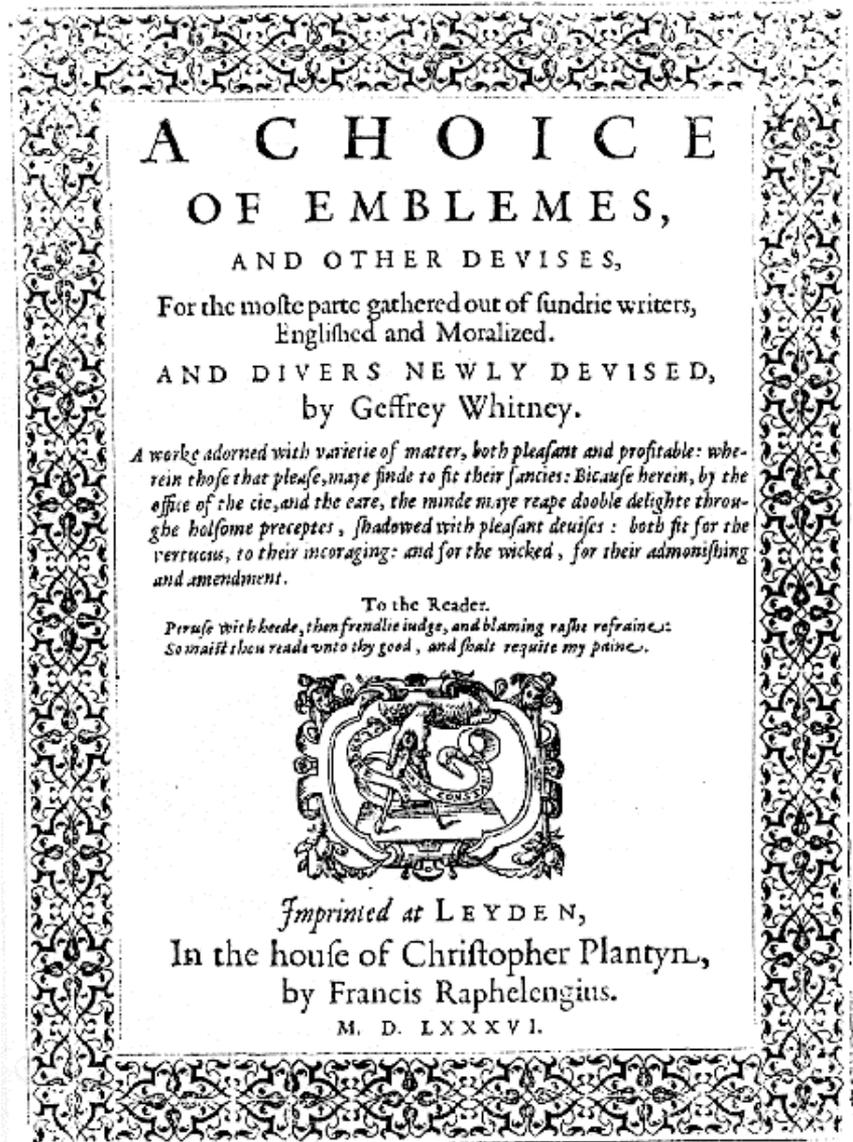
² Para uma discussão mais ampla sobre a circulação de livros de emblemas na Inglaterra ao longo do século XVI e XVII, ver o artigo de John Manning, “Continental Emblem Books in Sixteenth-Century England: The Evidence of Sloane MS. 3794”, *Emblematica* 1 (1986), pp. 1-11, e o livro de Michael Bath, *Speaking Pictures: English Emblem Books and Renaissance Culture*. London and New York: Longman, 1994.

“O ofício dos olhos e dos ouvidos”: estrutura e função do emblema

A folha de rosto de *A Choice of Emblems and Other Devises* [Fig. 1], de Whitney, como era comum em textos impressos no século XVI, explicita o teor e a finalidade da obra, localizando-a em termos de gênero e exaltando suas qualidades. Primeiro, vem o título, que se pode traduzir como *Uma Seleção de Emblemas e Outros Artíficos*, a que seguem os seguintes dizeres: “em sua maioria reunidos a partir de vários autores, traduzidos ao Inglês e Moralizados. E diversos inéditos, compostos por Geoffrey Whitney”. De fato, dos 248 emblemas reunidos por Whitney, a grande maioria constitui emulações de emblemas de outros autores, sobretudo de Alciato. Convém lembrar, no entanto, que a prática de emulação envolve uma série de interferências em relação a seu modelo, não constituindo mera imitação ou cópia: os emblemas de Whitney adaptam, amplificam, invertem e, às vezes, subvertem os de Alciato, por exemplo (BATH, 1994, p. 79). No subtítulo da folha de rosto, explicita-se que os emblemas de outros autores foram traduzidos para a língua inglesa e também “moralizados”. Na época, “moralizar”, no sentido em que o termo é aqui aplicado, significa “interpretar” uma fábula, “glosar” um discurso obscuro ou hermético, “explicar” e “ilustrar” seus significados³. Significa também cristianizar a mitologia antiga, aplicando tópicos morais cristãos a fábulas greco-latinas (HANSEN, 2013, p. 70). Esse ponto será retomado mais adiante neste artigo. Além da questão da emulação da tópica dos emblemas de outros autores, há ainda a dificuldade de transpor, em inglês, a forma do epigrama latino. Os poemas de Whitney apresentam-se em uma variedade de formas métricas, colocando em evidência as tentativas contemporâneas de definir correspondências entre os metros usados pelos antigos, sobretudo em latim, e as formas métricas tradicionais das línguas vernáculas.

³ Cf. Crystal (2002), “Moralise, moralize, “1. Explain, interpret; 2. Draw lessons from, interpret morally; 3. Teach by example, use illustration to make a point”.

Figura 1. Folha de rosto de
A Choice of Emblemes and Other Devises, 1586



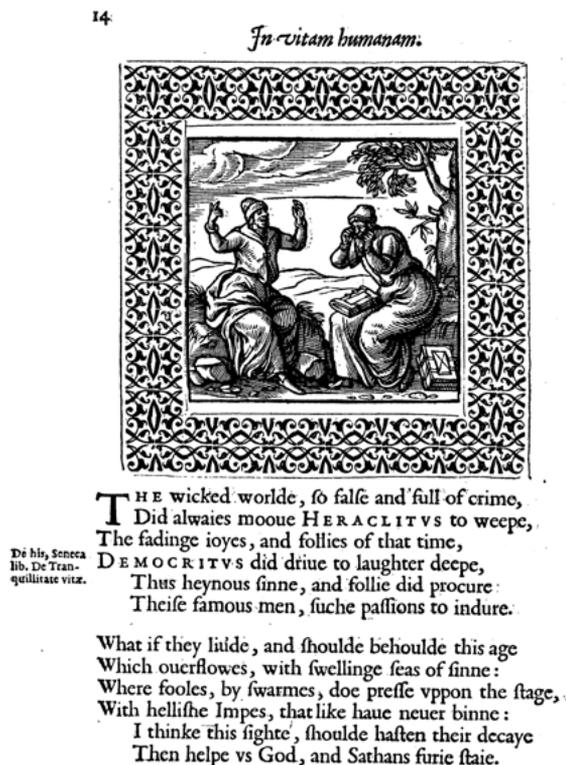
Logo abaixo do título, subtítulo e atribuição de autoria, a folha de rosto traz um arrazoado que sintetiza o teor do texto e prescreve sua finalidade:

Uma obra adornada com variedade de matérias, tanto prazerosas quanto proveitosas: na qual aqueles que assim desejam podem saciar sua imaginação: Porque aqui, por ofício dos olhos e dos ouvidos, a mente pode colher um prazer duplo, através de úteis preceitos, obscurecidos com

agradáveis artifícios: servindo tanto aos virtuosos, para seu encorajamento: e aos maus, para sua advertência e correção (WHITNEY, 1586, Folha de rosto).

A natureza mista do emblema, em sua constituição icônico-verbal (figura, mote e poema), é colocada em evidência na folha de rosto pela menção ao “ofício dos olhos e dos ouvidos”: enquanto a visão apreende a imagem da gravura, os ouvidos ouvem os versos do poema, de forma que o acúmulo de ambos os discursos faz emergir um prazer intelectual em dobro. Além de causar deleite, Whitney evidencia que o emblema tem a função instrutiva de louvar virtudes e corrigir vícios, por meio de “úteis preceitos” e de “agradáveis artifícios” que, operando no âmbito metafórico, movem os ânimos do leitor, podendo “saciar sua imaginação”. Trata-se de uma definição muito eficaz do emblema, demonstrando o entendimento histórico de sua estrutura e de sua função. A natureza mista do gênero pode ser ilustrada pelo Emblema 14 [Fig.2], “Sobre a Vida Humana”:

Figura 2. Emblema 14, “Sobre a Vida Humana”, de Whitney



Mobilizando a tópica antiga do *contemptus mundi*, que vituperava os “vícios do mundo”, o emblema de Whitney presentifica, na gravura, as figuras de Heráclito e Demócrito: diante dos desconcertos do mundo, o primeiro só chora e o segundo só ri. O poema, composto de duas estrofes de seis versos em pentâmetro iâmbico, glosa a fábula antiga e a reatualiza, ao propor que Heráclito e Demócrito, se vivessem no mundo contemporâneo – em que transbordam “mares de pecado” –, logo morreriam de tanto pranto e tanto riso. O mote define o assunto; a gravura referencia a fábula; o poema glosa e amplifica a tópica. O conjunto produz ao mesmo tempo o discurso metafórico – “enxame de néscios”, “o mundo é palco” – e sua interpretação, que se conclui como “moral” ou “lição” do emblema, cumprindo sua função instrutiva. A edição de 1586 traz ainda anotações na margem da página que identificam o lugar de autoridade no qual o autor se ampara; nesse caso, Sêneca.

A folha de rosto de *A Choice of Emblems* exhibe ainda uma dedicatória “Ao leitor”, constituída de um dístico rimado que emprega o lugar-comum de exortar a benevolência do leitor: “Folheia com cautela, daí cordialmente julga, o ímpeto de culpar refreia: / Assim lerás para teu próprio bem, e recompensarás minhas penas”. Logo abaixo desses versos, vem impressa uma xilogravura com uma imagem e um mote em latim: *Labore et Constantia*. A imagem mostra uma mão segurando um compasso sobre uma tabuleta. Uma das pernas do compasso mantém-se fixa em um único ponto, representando a segunda palavra do mote, “constância”; a outra perna do compasso perfaz um semicírculo, significando a primeira palavra do mote, “trabalho”. Tal união entre imagem e mote constitui a empresa, ou divisa, do tipógrafo, o humanista francês Cristophe Plantin, um dos mais ilustres impressores da época, e aparece na folha de rosto de dezenas de obras publicadas por ele. Plantin teve oficinas de impressão em Antuérpia, em Paris e, finalmente, em Leiden, onde se tornou responsável pela impressão de todos os textos advindos da recém-fundada Universidade de Leiden. A Imprensa Plantin, como ficou conhecida sua oficina, especializou-se em livros ilustrados, empregando a mão-de-obra de mestres gravuristas holandeses, e foi procurada para a impressão de coleções de

emblemas – Plantin publicou os *Emblemata*, de Sambucus, e também o *Les emblesmes*, de Junius, dois autores mencionados por Whitney como modelos para sua obra. Na década de 1580, Whitney estava na Holanda acompanhando seu patrão e mecenas, o Conde de Leicester, que liderava a campanha militar inglesa contra a invasão dos espanhóis no território protestante. Foi então em Leiden, na oficina tipográfica de Plantin, que Whitney viu impresso seu livro de emblemas. A folha de rosto de *A Choice of Emblems* registra essa história: “Impresso em Leiden, na casa de Christopher Plantyn, por Francis Raphelengius. 1586”.

O exame da folha de rosto do livro de Whitney revela, assim, uma série de camadas discursivas e figurativas que constitui sua materialidade histórica. Ela põe em evidência a prática corrente na época de emulação de modelos anteriores, expondo que o uso que Whitney faz dos emblemas de outros autores não é imitação servil, mas adaptação e interpretação. Também enuncia sua função de deleitar, instruir e comover, segundo os preceitos retóricos aplicáveis a todos os gêneros poéticos. Define a estrutura do emblema em sua constituição mista, icônico-verbal, indicando que não há precedência de imagem em relação a texto e vice-versa. Mobiliza o lugar-comum de exortar a benevolência do leitor, antecipando o extensivo uso de lugares-comuns que comporão as tópicos dos emblemas. Finalmente, registra a história das condições materiais de sua produção, que a localiza no âmbito propício de uma oficina especializada na impressão de livros ilustrados, cuja fama incide sobre a recepção da obra de Whitney. A empresa do compasso – marca registrada da casa de Cristophe Plantin – define o livro como pertencente a uma tradição do gênero emblemático já em vias de consolidação. O conjunto enunciativo apresentado pela folha de rosto de *A Choice of Emblems* define a legibilidade da obra e explicita os critérios históricos pressupostos para sua produção e recepção.

Assim também ocorre em relação ao primeiro texto que integra o livro de Whitney e que precede a sequência de emblemas: a “Epístola dedicatória”, endereçada ao Conde de Leicester. Whitney expõe uma concepção de tempo que representa um determinado ponto histórico como um acúmulo de saberes: um homem letrado do século XVI possui, no

receptáculo de sua memória, um acervo das grandes obras de um passado que não é, espacialmente, longínquo, mas próximo e familiar. O intervalo temporal que separa os gloriosos dias da Roma antiga e as ruínas romanas do presente histórico elisabetano é rompido pela prática sistemática e consciente de reanimação dos modelos retórico-poéticos eleitos como o melhor já feito na totalidade dos tempos, objeto agora de emulação dos grandes engenhos (BURKE, 1997, p. 16)⁴. Usando a figura da *evidentia*, Whitney presentifica todo o conjunto desse legado histórico como algo vivo em seu próprio tempo, transmitido em uma relação “hereditária”, como essência de uma natureza peculiar refletida nos acidentes de sua nova forma renascida:

Este tempo presente percebe os acidentes de tempos idos, como se tivessem existido ainda ontem. E podemos ver a natureza e as qualidades dos avós de nossos bisavós, como se ainda vivessem diante de nossos olhos. E como o tempo ido e o tempo presente colhem dessa forma esta inestimável Joia, assim também o tempo futuro, enquanto o mundo perdurar, desfrutará dessa benção: pois nossa sucessão verá o que nós vimos, e observará assim as coisas famosas que foram empreendidas e feitas em nossos dias, como se estivesse agora mesmo de pé sobre nossos ombros (WHITNEY, 1586, “Ao leitor”).

Os emblemas, assim, colocam em circulação uma série de saberes antigos considerados atuais e capazes de instruir o público presente e futuro: são a matéria viva – uma Joia, na metaforização de Whitney, que remete ao lugar-comum do *thesaurus*, “tesouro” – acumulada nos muitos tempos históricos, e que agora será recolhida e retrabalhada no âmbito específico da prática letrada elisabetana.

⁴ Cf. Burke (1997, p. 16): “Like the ancients, many humanists believed in a cyclical interpretation of history, according to which one age could be a kind of recurrence or re-run of an earlier one. Some of them thought that they and their fellow-citizens could become ‘new Romans’, in the sense of speaking like the Romans, writing like them, thinking like them, and emulating their achievements, from the Colosseum and the *Aeneid* to the Roman Empire itself.”

“Alegrar os olhos, agradar a fantasia”: o corpo e a alma do emblema

Na epístola dedicatória “Ao leitor”, Whitney remonta à origem antiga dos gêneros icônico-verbais ou apenas figurativos amplamente praticados em sua época, como o emblema, a empresa, a insígnia, o hieróglifo, o símbolo, o enigma. O que há em comum entre eles, segundo Whitney, é que derivam da

prática antiga de figurar um conceito enigmático, cujo sentido não é arbitrário, embora não seja claro à primeira vista:

A palavra em grego é *embállēsthai*, ou *epemblēsthai*, o que em inglês é o mesmo que dizer *Colocar*, ou *Embutir*: tratando-se propriamente de figuras ou trabalhos forjados em metal, ou em pedras de pavimentos, ou nas paredes, ou algo semelhante, para a ornamentação do lugar: tendo algum engenhoso artifício em que se expressa, com habilidade artesanal, algo obscuro à primeira vista, mas que, com empenho mais profundo, se compreende, causando um maior deleite no espectador.⁵ (WHITNEY, 1586, “Ao leitor”)

⁵ No original: “which worde being in Greeke ἔμβάλλεσθαι, vel ἔπεμβλήσθαι, is as muche to saye in Englishe as *To set in*, or *to put in*: properlie ment by suche figures or workes, as are wroughte in plate, or in stones in the pauements, or on the waules, or suche like, for the adorning of the place: hauing some wittie deuise expressed with cunning woorkemanship, something obscure to be perceiued at the first, whereby, when with further consideration it is understood, it maie the greater delighte the behoulder.”

⁶ No original: “King Lewis the twelfth, a valiant and magnanimous prince, who because hee was on euery side enuironed with mightie neighbours, and most of them his enemies, to let them perceiue that they should not finde him vnable or vnfurnished (incase they should offer any vnlawfull hostilitie) of sufficient forces of his owne, aswell to offende as to defend, and to reuenge an iniurie as to repulse it, he gaue for his deuice the Porkespick with this posie *pres & loign*, both farre and neare. For the Purpentines nature is, to such as stand aloofe, to dart her prickles from her, and if they come neare her, with the same as they sticke fast to wound them that hurt her.”

A definição de Whitney, no entanto, não estabelece uma clara distinção entre as duas formas que mais circulavam em seu tempo: a empresa e o emblema. Em ambas, há a presença de uma imagem, comumente reproduzida por xilogravura nas edições impressas, e um mote, constituído de uma breve sentença expressando um lugar-comum moral, religioso, político. A diferença estrutural entre a empresa e o emblema é que a primeira se restringe a essas duas partes, figura e mote, e a segunda acrescenta uma terceira parte: um poema ou curto trecho em prosa, que glosa o mote e a tópica figurada na imagem. Já a diferença de função entre os dois gêneros icônico-verbais é que a empresa “figura um propósito heroico particular”, enquanto o emblema figura “noções que têm validade coletiva” (HANSEN, 2013, p. 25).

Em *The Arte of English Poesie* (1589), um tratado sobre os diversos gêneros poéticos que circulou amplamente na Inglaterra, George Puttenham descreve a empresa adotada no século XV pelo rei francês Luís XII, composta pela imagem de um porco-espinho e do mote “De perto e de longe” [Fig. 3]:

O Rei Luís XII, um príncipe valente e magnânimo, que, em função de estar cercado de todos os lados por vizinhos poderosos, sendo a maioria seus inimigos, para fazer-lhes perceber que não deviam julgá-lo incapaz ou despreparado (caso provocassem hostilidades ilícitas) em relação a sua força militar, tanto ofensiva quanto defensiva, para fins de revanche ou repulsa a ataques, ele tomou como empresa o Porco-espinho com este mote, *pres & loign*, de perto e de longe. Pois a natureza do porco-espinho é, a quem está longe, arremessar-lhe seus espinhos, e a quem está perto, feri-lo com eles, caso lhe faça algum mal.⁶ (PUTTENHAM, 1589, I, 80)

Figura 3. Empresa de Luís XII

De forma semelhante, Puttenham descreve outras empresas adotadas por monarcas e nobres de várias cortes, sempre lendo politicamente o conceito expresso nelas, e glosando seus sentidos. Para Puttenham, tanto a empresa, em sua natureza mais aristocrática e individual, quanto o emblema, em suas figurações de tópicos coletivos, têm função central na vida civil da corte:

⁷ No original: "This may suffice for deuices, a terme which includes in his generality all those other, viz. liueries, cognizances, emblems, enseignes and impreses. For though the termes be diuers, the vse and intent is but one whether they rest in colour or figure or both, or in word or in muet shew, and that is to insinuat some secret, wittie morall and braue purpose presented to the beholder, either to recreate his eye, or please his phantasie, or examine his iudgement or occupie his braine or to manage his will either by hope or by dread, euery of which respectes be of no litle moment to the interest and ornament of the ciuill life: and therefore giue them no litle commendation."

Embora os termos sejam diversos, o uso e a intenção são iguais – quer se apresentem em cores, figuras ou ambos, quer em palavras ou em muda encenação –, a saber, insinuar algum segredo, engenhosa moral e valente propósito a seu espectador, seja para alegrar os olhos, agradar a fantasia, examinar o juízo, ocupar a mente ou guiar sua vontade através de esperança ou medo; em todos os aspectos, [essa arte] é de não pouca importância para o interesse e o ornamento da vida civil: e, assim sendo, garante-lhe não pouco louvor.⁷ (PUTTENHAM, 1589, I, 80)

Como Whitney, também Puttenham destaca a função dos emblemas e das empresas de ensinar, deleitar e comover, alçando-as como gêneros relevantes e admirados dentre as práticas discursivas e imitativas de seu tempo. Não à toa, ambos são amplamente aproveitados no teatro de Shakespeare, como se verá mais adiante.

Em estudo que investiga diversos tratados sobre emblemas do século XVI, José Pascual Buxó destaca a “complexa trama estrutural” do emblema, constituída de dois sistemas semióticos distintos, o icônico e o verbal – referidos comumente no século XVI como “corpo” e “alma” do emblema, respectivamente. Ocorre uma interação entre “as funções desempenhadas pelos componentes literários (o mote e o epigrama, chamados com frequência de ‘alma’ do emblema) e pelo componente gráfico (designado como ‘corpo’ do conjunto icônico-verbal, que evoca a dualidade entre ‘espírito’ e ‘matéria’ do composto humano)” (BUXÓ, 1994, p. 30). Interagindo um sobre o outro, a alma e o corpo do emblema não estão em relação meramente complementar, em que uma parte diz algo que a outra conclui. Mais precisamente, ocorre uma relação de interdependência entre as partes, em que as analogias que se estabelecem entre alma e corpo produzem um novo texto, uma nova “engenhosa moral”, nas palavras de Puttenham. Dessa maneira, explica Buxó, a gravura não se reduz “a ser mero correlato de um conceito, mas contribui em grande medida para a formação de novos conceitos”:

Relacionadas às palavras, as imagens deixam de ser um corpo inerte para adquirir novas formas significativas em contato com a ‘alma’. Essa estreita união (que, como disse, evoca a condição ontológica que a antropologia cristã outorga ao ser humano) deve se manifestar com o devido decoro: nas imagens, devem ser eleitos ‘corpos nobres, honestos’; na composição das palavras, é preciso fundamentar-se em ‘todos os lugares tópicos’ da retórica. (BUXÓ, 1994, p. 31)

Como ocorre no caso do Emblema 14 [Fig.3] de Whitney, como se viu, a gravura (ou corpo) materializa visualmente as figuras de Heráclito e Demócrito, pertencentes a uma fábula antiga da tópica do *contemptus mundi*, referida em textos de Sêneca, entre outros autores. Vista isoladamente, a gravura “narra” uma história muito conhecida pelo público letrado da época de Whitney, mobilizando sentidos previamente atribuídos a esse referente. Em contato com o texto poético (ou alma do emblema), no entanto, a imagem se reatualiza no presente histórico da narrativa poética, transpondo Heráclito e Demócrito ao tempo de Whitney, no qual um “enxame de néscios” ocupa o “palco” da vida, segundo a metaforização poética. Não mais se restringindo a seu estado referencial

isolado, agora a gravura mobiliza sentidos para além da tópica antiga, embora nunca a abandone por completo. Como diz Buxó, portanto, é na interação sistêmica entre corpo e alma que “novas formas significativas” se compõem, ou se recompõem, produzindo um novo conceito, adequado ao lugar discursivo moralizante destinado aos leitores de Whitney. O mote, “Sobre a Vida Humana”, generaliza o conceito ilustrado pelo emblema, lembrando que não trata de um caso particular, mas coletivo: “No emblema, o mote que encima a alma e o corpo declara a figura para fazer que seja um documento moral de sentido deliberativo ou aconselhamento da ação no futuro” (HANSEN, 2013, p. 25). Seguindo ainda o preceito horaciano do *ut pictura poesis*, a gravura é lida como texto e o poema metaforiza as coisas ditas, compondo imagens mentais que realimentam a imagem ilustrada. Nos emblemas, assim, os conceitos inventados pelo engenho do autor ou referidos a partir de uma fábula ou tópica antiga, são figurados duplamente como texto-imagem, numa relação de emulação entre gravura e poema: a finalidade é a produção máxima da agudeza, ou seja, da agregação acumulativa de sentidos metaforizados. Nas apropriações do emblema em outros gêneros, sua natureza mista possibilita a efetuação de múltiplas agudezas a partir de procedimentos descritivos, narrativos e performáticos.

Moralizando o espetáculo: os emblemas no teatro de Shakespeare

Nas peças de Shakespeare, o verbo “moralizar” é usado no sentido de “explicar”, “glosar” ou “interpretar” um enunciado, verbal ou figurativo, que se apresenta de alguma forma como obscuro ou enigmático. Os dicionários de léxico shakespeariano dão ao verbete “moralizar” os sentidos de explicar, interpretar, comentar; raciocinar; dar a moral de uma história⁸. Em *A Megera Domada*, por exemplo, há um diálogo em que um personagem pede para que outro “moralize” o significado da atitude enigmática de um terceiro personagem: “I pray thee moralize them”. De forma mais interessante, essa atitude enigmática, que envolve o gestual, é metaforizada no discurso como “sinais e símbolos”, como se o personagem estivesse “lendo” – e “moralizando” – um texto emblemático, e assim evidenciando seu sentido escondido. Trata-se do momento na

⁸ Cf. Schmidt (1902), “Moralize: 1) to philosophize, to reason: “unlike myself thou hearest me m., applying this to that, and so to so; for love can comment upon every woe,” Ven. 712. 2) to comment upon, to interpret, to explain: “nor could she m. his wanton sight,” Lucr. 104. “did he not m. this spectacle?” As II, 1, 44. **m. them** (his signs and tokens) Shr. IV, 4, 81. “I m. two meanings in one word,” R3 III, 1, 83”. E Crystal (2002), “Moralise, moralize, “1. Explain, interpret; 2. Draw lessons from, interpret morally; 3. Teach by example, use illustration to make a point”.

peça em que Lucêncio, ávido por convencer Batista a lhe dar sua filha Bianca em casamento, finge que encontrou seu rico pai por acaso na cidade, apresentando-o ao futuro sogro e dizendo que ele assegurava todo tipo de benção e acordo para que a união logo se consumasse. Na verdade, um professor fora contratado por Lucêncio para fingir ser seu pai. Estranhamente, Batista de pronto se convence de que tudo aquilo é verdade, e promete celebrar o casamento de sua filha com Lucêncio naquela mesma noite. Desconfiando, porém, dessa atitude precipitada, marcada por certos gestuais enigmáticos, Biondello, servo de Batista, alerta Lucêncio a respeito:

Luc. What saist thou Biondello.

Bio. You saw my Master winke and laugh vpon you?

Luc. Biondello, what of that?

Bio. Faith, nothing; but has left mee here behinde, to expound the meaning or morall of his signes and tokens.

Luc. I pray thee moralize them.

Bio. Then, thus: Baptista is safe, talking with the deceiuing father of a deceitfull sone.

(SHAKESPEARE, 1623c, Ato IV, cena IV)

LUCÊNCIO – Que disseste, Biondello?

BIONDELLO – Não vistes quando o meu amo piscou para o vosso lado e sorriu?

LUCÊNCIO – E o que significará isso, Biondello?

BIONDELLO – Nada, por minha fé; mas ele me deixou atrás, para que explique o sentido ou a moral de seus gestos e sinais.

LUCÊNCIO – Então explica-me a moral do caso.

BIONDELLO – Ei-la: Batista está em lugar seguro, conversando com o falso pai de um filho embusteiro.

(SHAKESPEARE, s/d, p. 207)

Julgando estranha a maneira jocosa como seu patrão havia piscado para Lucêncio (“winke and laugh”), Biondello infere que se trata de um sinal de que Batista sabe que está sendo enganado; e que finge, por sua vez, acreditar na trama para pôr em prática seu próprio plano. Biondello, assim, interpreta o sentido ou a moral (“meaning or morall”) dos sinais ou símbolos (“signes or tokens”) transmitidos verbalmente e também visualmente, nos gestos, por Batista. Lucêncio, compreendendo o jogo metafórico da fala de Biondello, equipara o enigma do comportamento de Batista ao sentido

obsuro de um emblema icônico-verbal, e pede para que o empregado lhe revele tudo (“I pray thee moralize them”). Na tradução para o português, Carlos Alberto Nunes reinventa o sentido historicamente específico de “moralizar”, transpondo-o para “explicar a moral do caso”.

A fala de Biondello em *A Megera Domada* evoca o âmbito semântico relacionado à leitura e à interpretação de emblemas na época de Shakespeare. O próprio termo “emblema”, nas poucas vezes em que aparece nas peças shakespearianas, está sempre relacionado ao âmbito das representações simbólicas em que se narram ou descrevem imagens⁹. Em *Henrique VIII*, por exemplo, na cena da coroação da nova rainha Ana Bolena, os personagens comentam entre si o que veem, produzindo um detalhado discurso sobre a procissão real e seu aparato visual; os nobres que acompanham a rainha são identificados por seus escudos, cada um exibindo uma empresa. Um dos fidalgos descreve o instante em que Ana Bolena é investida de todos os aparatos visuais da realeza, e diz: “She had all the Royal makings of a Queen: as holy Oyle, Edward Confessors Crowne, the rod, and Bird of Peace, and all such Emblemes laid Nobly on her” (SHAKESPEARE, 1623d, Ato IV, cena I).

Na comédia *Como Gostais*, a própria natureza é lida como pintura e “moralizada” em símiles que alegorizam a tópica do *contemptus mundi*, usando recursos análogos ao do emblema. Em uma célebre cena da peça, o Duque Sênior, exilado na floresta de Arden com um grupo de nobres, profere um longo discurso elogiando a simplicidade da natureza, dos animais e da vida selvagem, em oposição aos vícios e aos artifícios (“painted pompe”) da vida de corte:

Duk. Sen. Now my Coe-mates, and brothers in exile:
Hath not old custome made this life more sweete
Than that of painted pompe? Are not these woods
More free from perill than the enuious Court?
Heere feele we not the penaltie of Adam,
The seasons' difference, as the Icie phange
And churlish chiding of the winters winde,
Which when it bites and blowes vpon my body
Euen till I shrink with cold, I smile, and say
This is no flattery: these are counsellors
That feelingly perswade me what I am:
Sweet are the vses of aduersitie.
(SHAKESPEARE, 1623b, Ato II, cena I)

⁹ Cf. Crystal (2002), “Emblem, (n.) image, symbol, allegory”.

DUQUE – Então, meus companheiros de desterro,
Não tem feito o costume bem mais doce
Nossa vida que a pompa artificial?
Nossos bosques não são bem mais tranquilos
Do que a corte invejosa? Aqui sentimos
Tão-somente o castigo imposto a Adão,
A diferença das sazões, a garra
Do inverno e o resmungar do vento frio,
Ao qual, quando violento sopra e o corpo
Me morde, embora eu trema, rio e digo:
“Não é falso louvor, são advertências
Que me persuadem do que sou realmente”.
Também dá fruto doce a adversidade.

(SHAKESPEARE, s/d, p. 35-36)

No discurso epidítico, o Duque ao mesmo tempo elogia a natureza e vitupera a corte, contrastando a beleza verdadeira das intempéries naturais com a falsa bajulação de conselheiros cortesãos. Se a natureza põe todos à prova pela experiência real frente às adversidades, a vida na corte, de forma oposta, efetua a persuasão segundo conveniências e aparências. Em seguida, o Duque ouve o relato da sofrida morte de um veado, durante uma caçada, e do efeito arrebatador que a cena teve sobre Jaques, um cortesão de tipo melancólico que filosofa sobre tudo. Diante disso, o Duque indaga se Jaques já não havia “moralizado” o espetáculo da morte do animal. Em português, Carlos Alberto Nunes traduz o verbo “moralizar” por uma paráfrase: “E Jaques, que dizia? Sermões, talvez, acerca desse espetáculo?” (SHAKESPEARE, s/d, p. 37). Como o Duque havia “moralizado” a vida na floresta como superior em relação à vida na corte, empregando diversos lugares-comuns da tópica do *contemptus mundi* e do *carpe diem*, também presentes nos emblemas da época, agora Jaques “moraliza” a natureza humana, por meio de símiles e metáforas:

Duk. Sen. – But what said Jaques?
Did he not moralize this spectacle?
I. Lord. O yes, into a thousand similies.
First, for his weeping into the needlesse streame;
Poore Deere quoth he, thou mak'st a testament
As worldlings doe, giuing thy sum of more
To that which had too much: then, being there alone,
Left and abandoned of his veluet friend,
'Tis right quoth he, thus miserie doth part
The Fluxe of companie: anon a carelesse Herd

Full of the pasture, jumps along by him
 And neuer stays to greet him; Ay quoth Jaques,
 Sweepe on, you fat and greazie Citizens,
 'Tis just the fashion; wherefore doe you looke
 Vpon that poore and broken bankrupt there?
 Thus most inuectively he pierceth through
 The body of Country, Citie, Court,
 Yea, and of this our life, swearing that we
 Are meere vsurpers, tyrants, and whats worse,
 To fright the Animals, and to kill them up
 In their assign'd and natiue dwelling place.

(SHAKESPEARE, 1623b, Ato II, cena I)

DUQUE - E Jaques
 Que dizia? Sermões, talvez, acerca
 Desse espetáculo?
 PRIMEIRO NOBRE - E com muitos símiles.
 Primeiro, por chorar na correnteza:
 “Pobre veado”, dizia, “o testamento
 Fazes como os mortais que tudo deixam
 Para quem já tem muito”. Depois vendo-o
 Abandonado por seus veludosos
 Companheiros: “Está certo, que a miséria
 Os amigos afasta”. Quando um bando
 Passa por ele aos saltos, sem saudá-lo:
 “Sim, correi, cidadãos gordos e pingues;
 Esse é o costume; por que olhar para este
 Miserável falido?” E assim, com suas
 Invectivas, zurzia ele implacável
 O corpo da cidade, campo, corte,
 Sim, até nossa vida, asseverando
 Que usurpadores somos e tiranos,
 Piores ainda, pois aterroramos
 Os animais e damos-lhes a morte
 No próprio domicílio em que nasceram.

(SHAKESPEARE, s/d, p. 37)

Nessa cena de *Como Gostais*, Shakespeare emprega os mesmos recursos de um emblema para “pintar” o espetáculo verbalizado com símiles e metáforas, mobilizando lugares-comuns e aforismos típicos das tópicas amplificadas por Whitney. No Emblema 100, por exemplo, cujo mote é “Frontis nulla fides”, isto é, não se pode confiar no rosto de um homem, Whitney “moraliza” a tópica de que as aparências enganam fazendo justamente um contraste entre a expressão facial dos animais, que sempre sinaliza o que eles sentem, e a dos homens, que dissimula e esconde suas reais intenções. Na peça

de Shakespeare, o discurso em versos sobre a dissimulação dos homens opera como o próprio poema em Whitney; ambos “moralizam”, com símiles e metáforas, um espetáculo visual – no caso do emblema, a gravura; no caso da peça, a descrição que põe a cena diante dos olhos do espectador/leitor. E referem um mote que define a tópica a ser amplificada: “Sobre a Vida Humana”, “Não julgue pelas aparências” etc.

Em *O Mercador de Veneza*, o emblema surge não apenas como referência, mas materializado na trama dramática. Nessa peça, Shakespeare produz – ou parodia – emblemas, assim como faz com outros gêneros poéticos dentro do gênero dramático: o soneto, a elegia, a canção. Na cidade de Belmonte, diversos pretendentes cortejam a bela Pórcia, herdeira de uma grande fortuna. Seu pai, antes de morrer, deixou um testamento estabelecendo um ritual enigmático por que devem passar os pretendentes da filha: diante de três cofres – um de ouro, outro de prata e o último de chumbo, acompanhados de uma breve inscrição – eles teriam de escolher apenas um. Aquele que escolhesse o cofre certo provaria ser merecedor de Pórcia e de suas riquezas. Nas célebres cenas em que os cofres são examinados, produz-se toda uma narrativa que evidencia o engenho e o juízo de cada pretendente, moralmente definindo quem merecerá vencer a prova. Ao abrirem os cofres escolhidos, os personagens se deparam com um pergaminho que mostra uma imagem e um poema, ambos relacionados àquela breve inscrição que acompanhava cada cofre. Assim, o Príncipe de Marrocos escolhe o cofre de ouro, com esta inscrição: “Who chooseth me, shall gaine what men desire” (“Quem me escolher, ganha o que muitos querem”); ao abri-lo, o príncipe exclama: “O hell! what haue we here, a carrion death, within whose emptie eye there is a written scroule; Ile reade the writing” (“Oh inferno! Que está aqui? Uma caveira que na órbita vazia um papel mostra com qualquer coisa escrita. Vamos lê-lo”). Ao que se segue a leitura do poema:

All that glisters is not gold,
Often haue you heard that told;
Many a man his life hath sold
But my outside to behold;
Guilded tombs doe wormes infold:
Had you beene as wise as bold,

Young in limbs, in judgment old,
 Your answer had not beene inscroid,
 Fare you well, your suite is cold.
 (SHAKESPEARE, 1623a, Ato II, cena VII)

Nem tudo o que luz é ouro,
 Proclamam sábios em coro.
 Muita gente acaba em choro,
 Por só procurar tesouro.
 Mausoléus são comedouro
 De vermes em fervedouro.
 Se houvesse sabedoria
 Nessa vossa cortesia,
 A consulta não faria
 Turvar-nos a fantasia.
 Passai bem; vossa ousadia
 Foi castigada; está fria.
 (SHAKESPEARE, 1982, p. 223)

A imagem de uma caveira (“carrion death”), juntamente com os versos que aplicam a tópica moral do juízo que não deve deixar-se enganar pelas aparências, constituem um emblema que mobiliza diversos lugares-comuns do gênero na época de Shakespeare. No livro de Whitney, a mesma tópica é expressa, de maneira variada, nos emblemas cujos motes já indicam sua moral: “interiora vide”, “in momentaneam felicitatem”, “fides non apparentium”, “spes vana”, “neglecta virescunt”, entre outros. Os emblemas dos outros dois cofres dão continuidade a essa mesma tópica. O de prata, escolhido pelo príncipe de Aragão, traz o mote: “who chooseth me, shall get as much as he deserues” (“Quem me escolher, ganha o que bem merece”), e revela o retrato de um tolo (“the portrait of a blinking idiot”), comprovando, nos versos, que a soberba de quem se presume merecedor é típica dos néscios. O último cofre, escolhido por Bassânio, é de chumbo, ou seja, aparentemente sem valor, visualmente mais pobre, e traz a inscrição “Who chooseth me, must giue and hazard all he hath” (“Quem me escolher, arrisca e dá o que tem”). A figura é um retrato de Pórcia (“fair Portia’s counterfeit”), e os versos reforçam a tópica de que o prudente não se engana com aparências, e tem coragem de por tudo à prova para afirmar essa verdade. Os emblemas que Shakespeare produz em *O Mercador de Veneza*, assim, referem tópicos de natureza geral e de proveito coletivo, comuns ao gênero emblemático. Na peça, porém, eles têm a função específica

de determinar quem se casará com Pórcia, o que evidencia que o uso de emblemas no teatro – como o uso de sonetos, de descrições de pinturas, de canções – produz novos significantes a partir de necessidades específicas do gênero dramático.

Em *Péricles, Príncipe de Tiro*, há uma cena em que os personagens fazem *écfrases* de empresas que veem figuradas em escudos, lendo o mote inscrito e comentando a imagem correspondente. Trata-se da cena do “triunfo”, em que a jovem Taísa recebe nobres de várias cortes que pretendem casar-se com ela. Sucessivamente, cada nobre apresenta-se diante da jovem com seu escudo, que é descrito e comentado por ela e por seu pai, o Rei Simônides:

King. Who is the first, that doth preferre himselfe?

Thai. A knight of Sparta (my renowned father)

And the deuice he bears vpon his Shield

Is a blacke Ethyope reaching at the Sunne:

The word: Lux tua vita mihi.

King. He loues you well, that holdes his life of you.

The second Knight.

Who is the second, that presents himselfe?

Thai. A prince of Macedon (my Royall Father)

And the deuice he beares vpon his Shield,

Is an armed Knight, that's conquered by a Lady,

The Motto thus in Spanish, Piu por dulzura que por fuerza.'

(SHAKESPEARE, 1611, Ato II, cena II)

SIMÔNIDES – Quem deu início aos jogos?

TAÍSA – Um guerreiro

De Esparta, meu bom pai, que traz no escudo

Um etíope negro, a olhar o sol.

Sua sentença é: “Lux tua vita mihi”.

SIMÔNIDES – Dedicava-vos amor quem de vós vive.

(*Passa o segundo cavaleiro*)

Quem é o segundo a apresentar-se?

TAÍSA – É um príncipe

Da Macedônia, meu famoso pai;

Traz no escudo um armado cavaleiro

Que vencido se viu por uma dama.

Em espanhol é o lema, e deste modo:

“Piu por dulzura que por fuerza”.

(SHAKESPEARE, s/d, p. 199-200)

E assim, diante dos nobres que se apresentam, Taísa sempre lê o mote e descreve a figura em seus escudos. Em

alguns casos, porém, Simônides não se limita a ouvir a descrição da filha, mas também “moraliza” o sentido da empresa, produzindo um novo texto que opera de forma análoga ao poema dos emblemas de Whitney. É o que ocorre no caso do quarto pretendente:

King. What is the fourth?

Thai. A burning Torch that's turned vpside downe;
The word: Qui me alit, me extinguit.

King. Which showes that beauty hath his power & wil,
Which can as well inflame, as it can kill.

(SHAKESPEARE, 1611, Ato II, cena II)

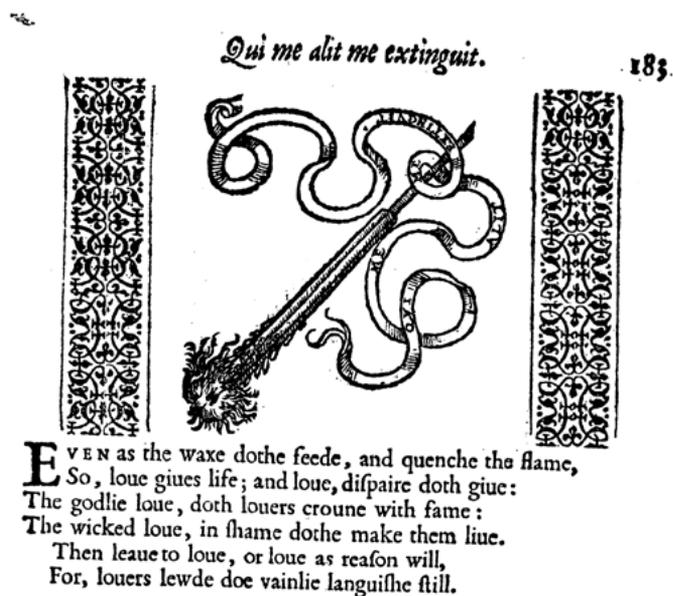
SIMÔNIDES - E o quarto?

TAÍSA - Esse uma tocha incandescente
Traz, invertida, e embaixo esta sentença:
“Quod me alit me extinguit”.

SIMÔNIDES - Assim mostra os extremos da beleza,
Que lhe dá vida e o mata com fereza.

Os dísticos rimados de Simônides fazem a glosa da figura e do mote, a partir da tópica de que aquilo que alimenta a vida também é capaz de destruí-la. Whitney faz uso do mesmo mote e gravura da tocha invertida, no Emblema 183a [Fig. 4]:

Figura 4. Emblema 183a,
“O que me alimenta, me destrói”, de Whitney



Assim como o personagem de Shakespeare, Whitney também interpreta o mote dentro da tópica amorosa, atribuindo ao amor o poder de alimentar a vida e de destruí-la. Mas há aqui uma distinção fundamental entre o amor verdadeiro e divino (“godlie loue”), que “coroa os amantes com a fama” (“doth louers croune with fame”), e o amor proibido, pecaminoso (“wicked loue”), que consome os amantes e os faz viver em vergonha (“in shame doth make them liue”). Essa dualidade de virtude e vício no amor faz com que o emblema de Whitney seja aplicável a todos os homens, como uma verdade moral com propósito coletivo, como se disse anteriormente. Em *Péricles*, a glosa feita sobre a empresa, embora constitua uma interpretação da gravura e do mote, dá continuidade ao lugar particular de aplicação da tópica: a beleza de Taísa ao mesmo tempo alimenta e destrói seu pretendente. Como no caso de *O Mercador de Veneza*, também em *Péricles* o emblema é usado para os fins específicos do gênero dramático.

A presença de emblemas no teatro de Shakespeare demonstra uma apropriação variada do gênero e de sua estrutura. Assim como Whitney “moraliza” os emblemas de Alciato e de outros autores, amplificando as tópicas em seus poemas, também os personagens de Shakespeare interpretam enigmas e solucionam equívocos, referindo com frequência o âmbito das artes visuais para ilustrar conceitos. Seguindo o preceito aristotélico de que a fala do orador deve pôr “diante dos olhos do espectador” os sentidos figurados no discurso como imagens, os poetas também compõem pressupondo a eficácia desse procedimento de encenação, usando frequentemente a figura da *evidentia*, como no caso dos discursos metafóricos de *Como Gostais*. Assim, diferentes gêneros põem em circulação tópicas “moralizadas” em discursos metafóricos e imagens figuradas: “poetas imitam pintores que fornecem a poetas tópicas que são imitadas por emblemistas imitados por poetas e pintores” (HANSEN, 2013, p. 51). Se Shakespeare faz diferentes apropriações do gênero emblemático em suas peças, também o autor de emblemas emprega lugares-comuns poéticos já explorados em outros gêneros, produzindo novas agudezas.

REFERÊNCIAS

- BATH, Michael. *Speaking Pictures: English Emblem Books and Renaissance Culture*. London and New York: Longman, 1994.
- BURKE, Peter. *The Renaissance*. London: Macmillan, 1997.
- BUXÓ, José Pascual. “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática”, in *Juegos de Ingenio y Agudeza: la pintura emblemática de la nueva España*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 1991.
- CRYSTAL, David and Ben. *Shakespeare’s Words: A Glossary & Language Companion*. London: Penguin Books, 2002.
- HANSEN, João Adolfo. “Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas”, *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, novembro 2013, n. 85, p. 43-73.
- MANNING, John. “Continental Emblem Books in Sixteenth-Century England: The Evidence of Sloane MS. 3794”, *Emblematica* 1 (1986), p. 1-11.
- PUTTENHAM, George. *The Arte of English Poesie*. London, 1589.
- SCHMIDT, Alexander Schmidt. *Shakespeare Lexicon*. Berlin: Georg Reimer, 1902.
- SHAKESPEARE, William. *The Merchant of Venice*. In *Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies Published according to the true originall copies*. London, 1623a, p. 164.
- _____. *As You Like It*. In *Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies Published according to the true originall copies*. London, 1623b, p. 185-207.
- _____. *The Taming of the Shrew*. In *Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies Published according to the true originall copies*. London, 1623c, p. 208-229.
- _____. *The Life of King Henry the Eighth*. In *Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies Published according to the true originall copies*. London, 1623d, p. 205-232.
- _____. *The late and much admired play, called Pericles, Prince of Tyre*. London, 1611.
- _____. *A Megera Domada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s/d, vol.4.
- _____. *Como Gostais*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s/d, vol.5.

_____. *Péricles, príncipe de Tiro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s/d, vol.12.

_____. *O Mercador de Veneza*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

WHITNEY, Geoffrey. *A Choice of Emblems and Other Devices*. London, 1586.

Abstract

“Witty device”: the emblem and its appropriation in Shakespeare’s drama

The renowned book of emblems written by Andrea Alciati, Emblematum liber (1531), the first of its kind to group together a wood engraving, a motto and an epigram, was widely emulated in the European courts throughout the 16th and 17th centuries. The first emblem book in English, A Choice of Emblems and Other Devises, by Geoffrey Whitney, was published in 1586, and was extensively read in the learned circle of its time. In his work, Whitney displays 248 emblems made up of a motto, a wood engraving, and a poem, in English. Recycling ancient topoi in the manner of Alciati, Whitney’s emblems represent witty commonplaces, giving new life to ancient practices guided by Horace’s notion of ut pictura poesis and rhetorical-poetical precepts. Focusing on Whitney’s emblem book, this essay intends to analyze the structure and function of the emblem, highlighting the specificity of its iconic and verbal nature, and to discuss, from a selected corpus, some aspects of Shakespeare’s appropriation of the emblematic genre.

Keywords: Emblem; Poetics; Rhetoric; Shakespeare; Elizabethan drama.