

Omnia vincit amor: A teoria do amor platonicus e os Emblemata de Andrea Alciato

Thainan Noronha de Andrade¹

Submetido em: 23/08/2019

Aceito em: 20/09/2019

Publicado em: 01/06/2020

Abstract

In 1469, Marsilio Ficino, founder of the Platonic Academy of Florence, wrote one of his most influential works, the famous *Commentarium in Convivium Platonis*, also known as *De amore*. The book circulated widely as a manuscript until it was printed, in 1484, with the complete translation from Greek to Latin of the whole Platonic corpus, also by Ficino. The impact of this work was extensive in Renaissance literature, art and philosophy, inspiring from Pietro Bembo and Baldassare Castiglione to Benedetto Varchi and Giordano Bruno. In visual arts, the ideas exposed in *De amore* inspired theoretical debates and plastic productions, having as one of its expressions the emblematic literature, especially with the publication of the *Emblematum libellus* by the jurist Andrea Alciato, initially published in 1531. Alciato's work would be one of the main textual and pictorial sources consulted by European artists in the 16th century, providing them a contact with the moral, philosophical and spiritual ideas transmitted by the emblematic art. In this sense, this text aims at discussing one of the expressions of Neoplatonic philosophy in this literary and figurative language, namely, the theory of *amor platonicus* in a group of emblems elaborated by Andrea Alciato between 1531 and 1550, period in which the author produced the complete version of his work. An explanation of this relation can contribute to a better understanding of art, literature and the circulation of Renaissance Neoplatonism in the 16th century.

¹ Doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais e Mestre em História pela mesma instituição. Bolsista CAPES.

Introdução

Este texto tem como objetivo discutir as relações entre um grupo de emblemas de Andrea Alciato (1492-1550) e o conceito renascentista de amor platônico desenvolvido por Marsilio Ficino (1433-1499) na segunda metade do século XV em Florença. Faz-se necessário, contudo, um breve delinear acerca das concepções de símbolo e imagem do período, visando esclarecer o modo como os emblemas eram percebidos pelos leitores contemporâneos e como conteúdos morais, filosóficos e espirituais eram expressos por essa linguagem literário-figurativa.

O longo período de tempo desde a aurora da história europeia até o século XVII foi marcado pelo encanto pela natureza simbólica das coisas. Esse interesse foi expresso em vários aspectos da vida religiosa, cívica e cotidiana, bem como na arte, arquitetura, literatura, medicina e lazer, persistindo e ganhando um novo impulso no Renascimento, no qual cada elemento do mundo sensível foi considerado como portador de um duplo significado. Estrelas, plantas, animais, pedras, cores, números e nomes possuiriam duas interpretações. Essa concepção se estendeu também à literatura, como bestiários, herbários, subjazendo as interpretações morais de fábulas e provérbios e significados teológicos e filosóficos identificados em emblemas, enigmas e outros gêneros literários. “All these contributed to the ethical imperative to provide instruction for good conduct in this life or to attempts to express the inexpressible, that is, to achieve an understanding of the nature of God”².

A doutrina neoplatônica, de um modo geral, e sua formulação florentina, desenvolvida na segunda metade do século XV, em sentido específico, ofereceria uma justificativa filosófica para essa concepção. Retomando ideias de autores antigos como Plotino, Porfírio, Jâmblico e Proclo, e preocupando-se em harmonizá-las com a piedade cristã, esse complexo e

² RAYBOULD, Robin. Translator's preface. In: VOLKMANN, Ludwig. **Hieroglyph, emblem, and Renaissance pictography**. Translated and edited by Robin Raybould. Leiden/Boston: Brill, 2018, p. vii.

sincrético sistema de doutrinas teve como uma de suas posições basilares a ideia de que o mundo sensível seria um reflexo ou imagem, projetada pelo mundo inteligível das *Ideas*, a origem da qual o universo físico emana por uma série de graus ou planos. Deste modo, a manifestação sensível guarda uma correspondência com sua essência metafísica, expressando-a em um nível limitado³.

Essa concepção perpassou o interesse pelos hieróglifos egípcios. Em 1419, durante uma viagem à ilha grega de Andros, o padre florentino Cristoforo de Buondelmonti descobre um manuscrito da *Hieroglyphica*, atribuída a Horapollo, um obscuro autor alexandrino que teria escrito a obra entre os séculos IV e V d.C., empreendendo uma explanação dos significados dos hieróglifos egípcios, seguindo a teoria do símbolo defendida por autores como Plotino, Plutarco, Clemente de Alexandria e Diodoro Sículo⁴. Após circular amplamente em formato manuscrito, sua primeira edição foi publicada em 1505, seguida de uma tradução latina de Filippo Fasanini em 1517. A obra despertou grande interesse de artistas e estudiosos, especialmente de Marsílio Ficino e Pico della Mirandola (1563-1494) que desenvolveriam a visão de Plotino⁵.

Desde a Antiguidade, autores como Plutarco (c. 46-120 d.C.) já descreviam os hieróglifos como símbolos misteriosos. Plutarco revela que os egípcios escondiam na forma de mitos e alegorias, vestígios e códigos

³ PLOTINUS. **The six Enneads**. Translated by Stephen Mackenna e B. S. Page. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1977, V.1, p. 213; BOAS, George. Introduction. In: NILIACUS, Horapollo. **The hieroglyphics of Horapollo**. Translated and introduced by George Boas with a new foreword by Anthony T. Grafton. Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 6. Essa ideia é inicialmente revelada por Plotino ao discutir sobre a beleza e permeia toda sua obra, cf., por exemplo, PLOTINUS, *op. cit.*, I.6.1 p. 21. Posteriormente, o sábio alexandrino utiliza o célebre exemplo do escultor, que toma como referência uma *Idea* ou essência abstrata do que pretende retratar antes de iniciar sua obra, imprimindo sobre a matéria a forma inteligível que contemplara com sua mente, exprimindo materialmente a perfeição divina. PLOTINUS, *op. cit.*, V, 8, 1, p. 239.

⁴ PRAZ, Mario. **Studies in seventeenth-century imagery**. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964, p. 23; BOAS, *op. cit.*, p. 9.

⁵ PRAZ, *op. cit.*, p. 23; GOMBRICH, E. H. “*Icones symbolicae*: The visual image in neo-platonic thought”. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, vol. 11, 1948, p. 167. A lista de artistas interessados pelos hieróglifos é extensa, incluindo Leon Battista Alberti, Pinturicchio, Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci, dentre outros. Cf. PRAZ, *op. cit.*, pp. 23-25, 52.

de uma verdade oculta. Pitágoras teria se encantado pelos sacerdotes egípcios e, copiando seus simbolismos e ensinamentos ocultos, transmitiria sua própria doutrina por enigmas⁶. Adicionalmente, difundiam-se os três níveis de significado dos hieróglifos egípcios discutidos por Clemente de Alexandria (c.150 d.C.-c. 215/217 d.C.): o sentido literal, que opera pela simples imitação; o simbólico; e o alegórico ou enigmático. No primeiro, os egípcios fazem um círculo para representar o sol ou uma meia-lua para representar a lua. O sentido simbólico opera com caracteres, transpondo e mudando a relação entre representante e representado. O terceiro exemplo é observado ao representar as estrelas errantes, devido aos seus movimentos, como corpos de serpentes ou simbolizando o sol na forma de um escaravelho, pois faz uma esfera de esterco e a move diante de si mesmo⁷.

Todavia, Plotino (204/5-270 d.C.) elaboraria um fundamento filosófico para os hieróglifos que daria ímpeto a uma tradição que se desdobraria até o Renascimento, teoria vinculada à sua concepção de imagem. O filósofo alexandrino considerava que a imagem é superior à palavra por ser capaz de expressar todo seu conteúdo instantaneamente, ao passo que as palavras só revelam seu sentido de modo gradual, seja na escrita ou oralmente. Portanto, os deuses do plano supraceleste se comunicariam por meio das imagens, dada sua natureza superior ao discurso racional⁸.

Os sacerdotes egípcios teriam descoberto esse fato e substituído a escrita e as palavras pelas representações imagéticas, representando cada ideia com uma imagem adequada e inserindo esses símbolos sobre os templos, replicando o método de criação do Supremo. “Para cada manifestação de conhecimento e sabedoria existe uma imagem diferente, um objeto em si mesmo, uma unidade imediata, não como agregados da razão discursiva e

⁶ PLUTARCHUS. **Scripta moralia: graece et latine**. Parisiis: Editore Ambrosio Firmin Didot, 1868, v. 1, De Iside et Osiride, IX-X, pp. 433-434.

⁷ CLEMENT, of Alexandria. **The writings of Clement of Alexandria**. Edinburgh: T. & T. Clark, 1867, IV, p. 233. Clemente segue descrevendo os significados de outros hieróglifos de Horapollo.

⁸ PLOTINUS, *op. cit.*, V, 8, 5, p. 242.

da disposição detalhada⁹. Como consequência, os hieróglifos passaram a ser vistos como símbolos que sintetizam mistérios divinos incomunicáveis, os quais, dada sua natureza transcendente à esfera da palavra, só seriam decifrados gradualmente, pelo olhar contemplativo.

Em seus comentários sobre a obra de Plotino, Ficino fundamenta os hieróglifos sobre as mesmas bases do filósofo alexandrino, utilizando como exemplo o hieróglifo do Universo, de Horapollo, interpretando-o como o símbolo do Tempo. Marsílio acreditava que a contemplação de tal imagem permitiria aprender todos os mistérios divinos vinculados ao arquétipo do Tempo. A imagem é concebida como uma expressão do irrepresentável, e por meio da contemplação, capaz de estabelecer o contato com essa realidade metafísica. Ao contemplar esses símbolos, seria possível alcançar uma ligação com as *Ideas* paralela àquela obtida pela intuição mental desses arquétipos, fornecendo assim um caminho para o verdadeiro conhecimento mais curto do que aquele oferecido pela lógica discursiva¹⁰. Pico della Mirandola, por outro lado, considerava que todos os objetos sensíveis seriam uma expressão de uma *Idea* inteligível, guardando com esta uma série de correspondências e ligações sutis, de modo que, através de sua manifestação visual, sua origem inteligível poderia ser contemplada e acessada¹¹. Essas ideias compunham parte considerável do repertório a partir do qual se desenvolveu a arte emblemática, inaugurada pela obra do jurista milanês Andrea Alciato.

⁹ PLOTINUS, *op. cit.*, V, 8, 6, p. 242: "For each manifestation of knowledge and wisdom is a distinct image, an object in itself, an immediate unity, not as aggregate of discursive reasoning and detailed willing" (tradução do autor).

¹⁰ FICINO, Marsílio. **Opera omnia**. Basileae: Per Henricum Petri, 1561, v. 2, In Plotinum, V.8.6, p. 1768; NILIACUS, Horapollo. **The hieroglyphics of Horapollo**. Translated and introduced by George Boas with a new foreword by Anthony T. Grafton. Princeton: Princeton University Press, 1993, I, p. 43.

¹¹ MIRANDOLA, Giovanni Pico della. Heptaplus. In: MIRANDOLA, Giovanni Pico della. **On The Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus**. Translation by Charles Gleen Wallis and Douglas Carmichael. Introduction by Paul J. W. Miller. Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing, 1965, p. 77.

Os “*Emblemata*” de Andrea Alciato

Em 1531, Alciato publica seu *Emblematum libellus*, contendo 104 emblemas, dos quais 97 ilustrados. Em 1546, publica uma nova série composta por 86 emblemas que, em 1550, seriam adicionadas ao primeiro grupo em uma nova edição contendo 211 emblemas ilustrados, emoldurados por elaborados ornamentos. Conforme revela em *De verborum significatione* (1530), Alciato inspira-se nos hieróglifos egípcios de Horapollo, observando que “As palavras significam, as coisas [res] são significadas. Embora as coisas, às vezes, também signifiquem, como os hieróglifos de Horus [Horapollo] e Chaeremon [de Alexandria], sob cujas concepções escrevemos poeticamente um pequeno livro chamado *Emblemata*”¹².

Nessa obra, Alciato distingue três possibilidades de significação das palavras que se estendem também às imagens: a primeira é a de que o significado é convencional ou estabelecido pelo costume; a seguinte, de que algumas palavras possuem um significado natural; a terceira, seguindo uma orientação mística ou anagógica, admite que algumas palavras possuem um significado mágico ou simbólico, visto que podem encarnar o objeto que descrevem. Este último sentido, como Volkmann observa, aproxima-se mais da visão contemporânea acerca dos hieróglifos¹³, servindo como chave para compreender a interpretação que Alciato oferece para os mesmos. Todavia, a influência direta dos hieróglifos sobre os emblemas de Alciato é relativamente pequena¹⁴, permitindo constatar que o autor é inspirado mais pela concepção simbólica representada pelos hieróglifos do que pelos símbolos em si.

¹² ALCIATO, Andrea. **De verborum significatione libri quattuor**: eiusdem in tractatum eius argumenti ueterum iureconsultor[um] commentaria. Lugduni: Sebastianus Gryphius, 1530, p. 97: “Tametsi et res quandoque etiam significant, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est *Emblemata*” (tradução do autor).

¹³ VOLKMANN, Ludwig. **Hieroglyph, emblem, and Renaissance pictography**. Leiden/Boston: Brill, 2018, p. 128.

¹⁴ RAYBOULD, *op. cit.*, p. xviii.

Claude Mignault (1536-1606), um dos mais célebres comentadores da obra de Alciato, em seu comentário sobre o quarto emblema (*O rapto de Ganimedes*, [Fig. 1]), identifica três níveis de interpretação segundo os quais os mitos antigos eram entendidos, também abrangendo os emblemas: o físico, o ético e o teológico. Assim, fisicamente, Homero, quando representou os primeiros elementos lutando entre si, aludia à Júpiter, Juno, Netuno e Plutão. Uma alegoria é interpretada moralmente quando uma luta entre Palas e Marte é compreendida como o confronto entre a parte superior da alma (Palas), racional, contra sua parte inferior, irracional (Marte). Um mito pode ser visto teologicamente, por exemplo, como aquele dos deuses Caelus, Reia e Saturno: dado que os céus, pelos seus movimentos, produzem o tempo, perpetuamente consumindo tudo o que cria, esses deuses, alimentando-se de suas proles, representam a imagem de Deus. Caelus é a essência divina, Reia a Vida, e Saturno a mente divina¹⁵. O comentário de Mignault deixa claro os vários níveis de significado sob os quais os emblemas eram vistos.

Por ser composta por diversas camadas possíveis de interpretação, abrangendo significados morais, filosóficos e religiosos, a literatura emblemática, por um lado, seguia a tradição dos hieróglifos, um modo de expressão esotérico, destinado à compreensão de poucos; por outro, os emblemas ambicionavam tornar verdades religiosas, filosóficas e éticas acessíveis a todos, mesmo aos iletrados ou crianças, por meio das figuras¹⁶. Era de acordo com esse panorama conceitual que os hieróglifos e emblemas eram interpretados no Renascimento.

Entre as fontes de Alciato, figuram Aulus Gellius, Plínio, Athenaeus, Stobaeus, Pausanias, os hieróglifos e, principalmente, a *Antologia Grega*, uma coleção de epigramas produzidos durante os períodos clássico e bizantino da literatura grega, da qual traduz e copia diversos trechos,

¹⁵ ALCIATO, Andrea; MIGNAULT, Claude. **Omnia Andrea Alciati v. c. emblemata**: cum commentariis, quibus emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, et obscura omnia dubiaque illustrantur. Antuerpiae: Ex officina Christophori Plantini, 1577, IV, p. 61.

¹⁶ PRAZ, *op. cit.*, p. 169; BOAS, Introduction, p. 21.

anexando-os às ilustrações¹⁷. Dado o caráter sintético do epigrama, esse modelo textual foi adaptado com facilidade aos propósitos de Alciato. Os emblemas ilustram plantas, animais, seres humanos e deuses, incluindo Pã, Baco, Juno, Tétis, Minerva, Hércules, as Graças, as Harpias, Cila, Níobe, Tântalo, Prometeu, Ganimedes, Acteon, Ícaro, Narciso, Proteu, entre outros. Esses personagens juntam-se em imagens cuja função é simbolizar uma virtude, vício ou revelação moral. O Fauno representa a luxúria, Tântalo a avareza, Belerofonte a inteligência e a coragem capaz de superar os obstáculos, Palas acompanhada de um dragão simboliza a necessidade de proteger a virgindade das influências do Amor, cada atributo de Baco visa denunciar as consequências da intemperança, ao passo que as imagens de Mercúrio encerram uma lição moral edificante¹⁸.

Todavia, os emblemas protagonizados por Cupido ou de teor amoroso oferecem um dos repertórios mais ricos e variados de sentidos, e exerceram uma influência duradoura na literatura emblemática¹⁹. Alguns desses emblemas fazem referência a histórias da literatura e das fábulas clássicas (emblemas CVIII, CXI, CXII, CXIV, CXV, CXVI), outros, entretanto, ressaltam a supremacia do amor sobre todas as coisas ou especulam sobre sua natureza (IV, CV, CVI, CVII, CIX, CX, CXIII)²⁰. Este segundo conjunto deve ser visto sob um olhar mais específico, à luz das teorias sobre o amor em voga no período no qual Alciato compôs seus emblemas.

Em 1469, Marsílio Ficino escreve uma de suas obras mais difundidas, o célebre *Comentário sobre Banquete de Platão* (*Commentarium in Convivium Platonis*), também conhecido como *De amore*. A obra é a síntese da teoria neoplatônica ficiniana sobre o amor e a beleza, e circulou

¹⁷ PRAZ, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸ SEZNEC, Jean. **The survival of the pagan gods: The mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art**. 9. ed. Chichester: Princeton University Press, 1995, p. 101.

¹⁹ PRAZ, *op. cit.*, p. 26; SEZNEC, *op. cit.*, p. 102.

²⁰ ALCIATO, Andrea. **Emblemata**. Lugduni: Mathiam Bonhomme, 1550, pp. 115 ss.

amplamente na forma de manuscrito, até ser publicada, finalmente, em 1484, junto da tradução do grego para o latim da obra completa de Platão. O impacto da obra na literatura, na arte e na filosofia foi extenso, inspirando de Pietro Bembo e Baldassare Castiglione a Benedetto Varchi e Giordano Bruno. Nas artes, as ideias expostas em *De amore* inspiraram discussões teóricas e realizações plásticas²¹. Graças a um apelo geral e à facilidade com que fora adaptado por elites intelectuais na forma de um modismo platônico vinculado à tradição medieval do amor cortesão, a ideia de amor platônico formulado por Ficino tornou-se influente na literatura italiana do século XVI²².

Seguindo o gênero do *Symposium*, a obra de Ficino retrata um banquete composto por estudiosos ilustres de Florença na segunda metade do século XV, incluindo Antonio Agli, bispo de Fiesole; o poeta e filósofo Cristoforo Landino; o retórico Bernardo Nuzzi; seu amigo Tommaso Benci, Giovanni Cavalcanti e os irmãos Cristoforo e Carlo Marsuppini²³. A obra trata de diversos assuntos, especialmente sobre a natureza do amor e da beleza. Para Ficino, o Amor é o mais antigo dos deuses, precedendo deuses como Saturno e Júpiter. Em termos neoplatônicos, o Amor é considerado como o desejo de unir-se ao criador, um instinto natural, resultante da contemplação da Beleza inteligível do esplendor divino²⁴.

Essa ideia pode ser vista no emblema IV de Andrea Alciato, *In Deum laetandum (deve-se rejubilar-se em Deus)*, que retrata Zeus que, apaixonado pela beleza do jovem Ganimedes, transforma-se em águia e abduz Ganimedes, que passa a ser responsável por servir o néctar dos deuses [Fig. 1], um tema frequentemente interpretado no Renascimento

²¹ KRISTELLER, Paul Oskar. "Marsilio Ficino as a man of letters and the glosses attributed to him in the Caetani Codex of Dante", *Renaissance Quarterly*, [s.l.], v. 36, n. 1, 1983, p. 23.

²² CELENZA, Christopher S. The revival of Platonic philosophy. In: HANKINS, James (Ed.). **The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 90.

²³ FICINO, Marsilio. **Commentary on Plato's Symposium**. The text and a translation, with an introduction by Sears Reynolds Haynes. Columbia: University of Missouri, 1944, l.1, p. 37.

²⁴ FICINO. **De Amore**, l, 3, p. 38.

partindo de uma afirmação feita por Platão no *Fedro*. Platão interpreta o rapto de Ganimedes como uma alusão ao modo com que a alma é arrebatada pelo amor²⁵. Com base na teoria do *amor platonicus*, defendida por Ficino, a fábula torna-se o símbolo da união entre a alma humana e a divindade através do amor, exemplificado celeberramente em um desenho de Michelangelo endereçado a Tommaso de' Cavalieri, conhecido por meio de cópias²⁶ [Fig. 2].

No emblema, Alciato demonstra entender, nos mesmos termos, o mito de Zeus e Ganimedes²⁷:

Observe como o egrégio pintor representou o garoto troiano sendo transportado pela ave de Júpiter junto às mais elevadas estrelas. Quem pode acreditar que Júpiter foi tomado pelo amor pueril? Diga-me de onde o velho meônio [Homero] retirou essa informação? Acredita-se que aquele cujas alegrias habitam o plano e a mente de Deus foi arrebatado para viver com Júpiter nos céus²⁸.

²⁵ PLATÃO. *Fedro*, In: PLATÃO. **Diálogos**: Fedro – Cartas – O primeiro Alcibiades. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975, XXXVI, 255c-d, p. 67; FICINO, Marsílio. **Omnia divi Platonis opera**. Basileae: In Officina Froberiana, 1546, Phaedrus vel de Pulchro, p. 454.

²⁶ KEMP, Martin. **Behind the picture: Art and evidence in the Italian Renaissance**. New Haven and London: Yale University Press, 1997, p. 197; SEZNEC. **The survival of the pagan gods**, p. 101.

²⁷ ALCIATO, Andrea. **Emblemata**. Lugduni: Mathiam Bonhomme, 1550, IV, p. 10.

²⁸ ALCIATO. **Emblemata**, emblema IV, p. 10: “Aspice ut egregius puerum Iovis alite pictor Fecerit Iliacum summi per astra vehi. Quisne Iovem tactum puerili credat amore? Dic, haec Maeonius fincerit unde senex? Consilium, mens atque Dei cui gaudia praestant: Creditur is summo, raptus adesse Iovi” (tradução do autor).



Fig. 1
Andrea Alciato
Emblemata, In Deo laetandum, detalhe,
1550
Fonte: ALCIATO, *Emblemata*, IV, p. 10.



Fig. 2
Michelangelo Buonarroti
Cópia de O rapto de Ganimedes,
detalhe, séc. XVI
Giz preto sobre papel; asas da águia
entalhadas com estilete e partes
retocadas, 36,1 x 27 cm.
Fogg Art Museum, Cambridge, MA.
Fonte: Harvard Museums²⁹

²⁹ Disponível em: < <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/297213?position=0> >
Acesso em 23 de agosto de 2019.

Claude Mignault interpreta esse emblema em termos neoplatônicos: “Entendemos Ganimedes raptado pela águia como a alma humana que, como Plotino afirma, mantém sua cabeça nos céus quando, libertada do corpo por um tipo de separação, contempla os céus com o olho da mente: o que certamente não pode ocorrer sem um tipo de arrebatamento”³⁰. Deste modo, a alma deve buscar a alegria no amor de Deus, no qual encontrará sua salvação e iluminação, realização simbolizada pelo mito de Zeus e Ganimedes. Embora lide com o tema do Amor, essa ilustração compõe o primeiro conjunto de emblemas da obra de Alciato, de aspecto religioso, favorecendo a leitura do emblema como manifestação do Amor divino. O tema do Amor é retomado em outros emblemas adiante, que formam o grupo homônimo. Entre esses emblemas, alguns abordam a problemática do poder do amor (*Potentia amoris*). O primeiro destes, o emblema CV [Fig. 3], intitulado “*Potentissimus affectus amor*” (*O amor, o mais poderoso dos sentimentos*), mostra Cupido guiando uma carruagem guiada por dois leões, acompanhado da seguinte legenda: “Observe como o jovem Amor, expresso como auriga invicto, pode vencer as forças do leão: e como, com uma mão, segura o chicote e com a outra segura as rédeas; e como, no semblante do garoto, há grande beleza. Que a terrível pestilência se afaste: quem é capaz de vencer tal fera é, entretanto, capaz de moderar sua ação sobre nós?”³¹.

³⁰ ALCIATO; MIGNAULT. *Omnia Andrea Alciati v. c. emblemata*, IV, p. 63: “per Ganymedem ab aquila raptum, animam humanam intelligimus, quae, ut ait Plotinus, tum condere caput intra caelum dicitur, cum relicta quasi corporis secretionem, caelestia mentis oculo contemplatur: quod sane absque raptu quodam fieri non potest” (tradução do autor).

³¹ ALCIATO. *Emblemata*, emblema CV, p. 115: “Aspice ut invictus vires auriga leonis, Expressus gemma pusio vincat amor: utque; manu hac scuticam tenet, hac ut ficitit habenas, utque. Est in pueri plurimus ore decor. Dira lues procul esto: feram qui vincere talem est potis, a nobis temperet anne manus?” (tradução do autor).



Fig. 3
Andrea Alciato
Emblemata, Potentissimus affectus amor, detalhe, 1550
Fonte: ALCIATO. *Emblemata*, CV, p. 115.

A fonte direta desse trecho encontra-se na *Antologia Grega*³²; entretanto, o sentido do epigrama é consoante com os poderes do amor descritos no *De amore*, de Ficino. Para Ficino, o amor é o criador, mantenedor e mestre de todas as coisas, responsável por manter todo o universo unido e em ordem, estruturado por um complexo sistema de correspondências, afinidades e atrações entre as esferas que formam a existência. Desse modo, Deus cuida dos anjos, ambos cuidam das almas, e todos estes governam os corpos com benevolência. Igualmente, os corpos são unidos avidamente com suas almas e sofrem terrivelmente quando se separam delas. As almas, todavia, desejam a beatitude celeste; os seres celestes, por sua vez, veneram alegremente a majestade da luz superior, e assim o amor une o inferior com o superior em uma atração mútua entre todos os seres³³.

³² PLANUDES, Maximus. *Epigrammatum anthologia palatina cum Planudeis*. Parisiis: A. F. Didot, 1888, v. 2, IX, 221, p. 43: "Video inevitabilem in sigillo Amorem manibus leoninam qui habenis regit violentiam, ut una quidem flagellum in cervicem, altera vero frena dirigat: multa autem circum-floret gratia. Tremo homicidam: hic enim et belluam domans feram, ne paucis quidem parcat mortalibus".

³³ FICINO. *De Amore*, III, 1, p.53.

No segundo capítulo de seu terceiro diálogo, Ficino encerra com uma frase atribuída a Orfeu, a qual remete à posição do Amor no emblema de Alciato: “Tu, sozinho, ó Amor, segura as rédeas de todas as coisas”³⁴. Desse modo, o emblema de Alciato pode também ser entendido em outro nível, como demonstração da onipotência do Amor universal, que subjuga, permeia e mantém todas as partes do universo em harmonia e ligadas entre si. Adicionalmente, por influência dos bestiários, os animais eram vistos como símbolos de conceitos e forças da natureza, linguagem que foi prontamente mesclada aos hieróglifos³⁵. Pierio Valeriano (1477-1458), em seu *Hieroglyphica*, relata que os leões simbolizavam a força da alma³⁶, reforçando uma leitura do emblema à luz das ideias sobre o amor platônico de Ficino, mostrando o amor enquanto regente das forças dos espirituais que integram o universo, de acordo com o sentido anagógico ou simbólico referenciado pelo próprio Alciato, aplicado pelos estudiosos renascentistas sobre os hieróglifos³⁷.

A mesma ideia subjaz nos dois emblemas seguintes [Figs. 4 e 5]. Em *Potentia amoris (Poder do amor)* (CVI), o deus encontra-se sentado sobre uma rocha às margens do mar, segurando flores com sua mão direita e um peixe com a esquerda. Também baseada em um epigrama grego, acompanha a seguinte inscrição: “Vês como Amor, nu, sorri e se mostra gentil? Ele não possui nem tochas nem arcos a curvar, mas em uma das mãos segura flores e na outra um peixe, naturalmente, para impor seu domínio sobre a terra e o mar”³⁸. Novamente, o sentido do amor enquanto senhor de todos os elementos é ressaltado, cuja influência abrange a terra

³⁴ FICINO. *De Amore*, III, 2, pp. 53-54: “Solus horum omnium tu regis habenas” (tradução do autor).

³⁵ PRAZ. *Studies*, pp. 23-24.

³⁶ VALERIANO, Pierio. *Hieroglyphica: Sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basiliae: Michael Isengrin, 1556, Robur, p. 2.

³⁷ VOLKMANN, *op. cit.*, p. 128.

³⁸ ALCIATO. *Emblemata*, CVI, p. 116: “Nudus Amor viden ut ridet, placidumque tuetur? Nec faculas, nec quae cornua flectat habet. Altera sed manuum flores gerit altera piscem, Scilicet ut terrae iura det, atque mari” (tradução do autor). Cf. PLANUDES. *Epigrammatum anthologia*, v. 2, XVI, 207, p. 570.

e a água, simbolizados pelas flores e pelo peixe. Em seu comentário sobre esse emblema, Mignault cita uma passagem das *Éclogas* de Virgílio que sintetiza o sentido do emblema: “O amor vence tudo, e nós nos rendemos ao amor”³⁹.



Fig. 4
Andrea Alciato
Emblemata, Potentia amoris, detalhe,
1550
Fonte: ALCIATO. *Emblemata*, CVI, p.
116.

O emblema seguinte, *Vis amoris* (*Força do amor*, [Fig. 5]), mostra a capacidade do Amor em subjugar raios. A ilustração mostra Cupido em pé, armado com suas flechas e seu arco, em meio a uma tempestade de raios. Seu braço direito aponta para baixo e seu braço esquerdo para o alto, segurando um raio quebrado. Abaixo da imagem segue a inscrição: “O Deus alado quebra o raio alado, e demonstra que há um fogo mais forte que o fogo, o amor”⁴⁰.

³⁹ ALCIATO; MIGNAULT. **Omnia Andrea Alciati v. c. emblemata**, CVI, p. 362 “Omnia vincit amor, et nos cedamus amori” (tradução do autor). É interessante observar que o verbo “vincit” pode ser interpretado com um duplo sentido: a mesma palavra ocupa a terceira pessoa do singular do presente do indicativo dos verbos “vincio, vincire” (ligar, prender, amarrar) e “vinco, vincere” (vencer, conquistar), remetendo, assim, à capacidade que o Amor possui tanto de sobrepujar todas as coisas, como de ligá-las entre si, em termos afins com a teoria do amor platônico.

⁴⁰ ALCIATO. **Emblemata**, CVII, p. 117 “Aligerum fulmen fregit Deus aliter, igne Dum demonstrat uti



Fig. 5
Andrea Alciato
Emblemata, Vis amoris, detalhe,
1550
Fonte: ALCIATO. *Emblemata*, CVII,
p. 117.

Esses três emblemas constituem um grupo que evidencia o poder do amor sobre todas as coisas, seja sobre animais (ou almas) (CV), ou elementos como a terra e a água (CVI), ou o fogo (CVII). Dois outros emblemas do grupo do Amor, por sua vez, dialogam com a duplicidade entre amor divino e amor terreno, um tema caro a Ficino. O primeiro deles, *Αντέρως*, *id est amor virtutis* (*Anteros*, ou seja, amor da virtude), apresenta Anteros sentado em uma elevação sobre uma árvore com quatro guirlandas: três em volta de seu braço direito, para as quais aponta com sua mão esquerda, e uma sobre sua cabeça, enquanto que, ao fundo, vê-se uma cidadela [Fig. 6]. O emblema estabelece uma nítida separação entre o amor divino e o profano:

Diz, onde estão teus arcos curvados? Onde estão tuas flechas? Com as quais costumavas perfurar os jovens corações dos jovens? Onde está tua tocha sombria? E tuas penas? De onde vieram as três pequenas guirlandas que tens no braço? Por que usas uma quarta sobre tuas

est fortior ignis amor” (tradução do autor). Essa descrição também foi retirada da *Antologia Grega*, cf. PLANUDES, *op. cit.*, v. 2, XVI, 250, p. 579.

têmporas? Visitante, não tenho nada a ver com a Vênus comum [Cypride], e nenhuma forma de desejo me criou. Eu acendo os fogos do saber nas mentes puras dos homens e carrego suas almas até as estrelas no alto, e traço quatro guirlandas da própria virtude, das quais a principal, a guirlanda da Sabedoria, cobre minhas tâmporas⁴¹.

Inicialmente, Anteros coloca-se em contraste contra a Vênus vulgar e acima das paixões humanas, assumindo sua natureza divina e promovendo a iluminação da mente humana e a ascensão da alma ao reino celeste.



Fig. 6
Andrea Alciato
Emblemata, Αντέρως, *id est amor virtutis*, detalhe, 1550
Fonte: ALCIATO. *Emblemata*, CIX, p. 119.

O trecho, elaborado por um certo Marianus Scholasticus⁴², ecoa

⁴¹ ALCIATO. *Emblemata*, CIX, p. 119: “Dic ubi sunt incurvi arcus? Ubi tela Cupido? Mollia queis iuvenum figere corda soles? Fax ubi tristis? Ubi pennae? Tres unde corollas fert manus? Unde aliam tempora cincta gerunt? Haud mihi vulgari est, (hospes) cum Cypride quicquam Ulla voluptatis nos neque forma tulit, Sed puris hominum succendo mentibus ignes Disciplinae: animos astraque ad alta traho. Quattuor eque ipsa texo virtute corollas, Quarum, quae Sophiae est, tempora prima tegit” (tradução do autor).

⁴² PLANUDES, *op. cit.*, v. 2, XVI, 201, p. 568. Sobre Marianus Scholasticus, cf. JESUS, Carlos A. Martins de. “Mariano Escolástico, API 201. Una interpretación de Eros en el reinado de Justino II y

claramente o célebre trecho do *Symposium* no qual Platão comenta sobre as duas Vênus e os dois Cupidos. Afrodite sempre é acompanhada de um Amor, e visto que existem duas Afrodites, por consequência, existem dois Amores. Uma Afrodite, filha de Urano, não possui mãe, é Celeste. A outra, mais nova, filha de Zeus e Dione, é chamada de Vulgar. Por extensão, o Amor que acompanha a Afrodite Vulgar é chamado de Amor Vulgar, o outro sendo Amor Celeste. O Amor que pertence à Afrodite vulgar se inclina aos prazeres corpóreos e sujeitos às oscilações da Fortuna. O Amor, contudo, companheiro da Afrodite Celeste, inclina-se à inteligência⁴³. Comentando essa passagem, Ficino conclui que a Vênus Celeste é companheira do Amor inato, que provoca a contemplação da beleza de Deus. A Vulgar ou terrena reflete os influxos da beleza divina sobre os corpos, recebendo-os da Vênus Celeste, que os contempla diretamente⁴⁴. Essa visão é reforçada por Mignault, que cita a passagem do simpósio de Platão, juntamente dos comentários de Ficino e, adicionalmente, a opinião de Proclo, para quem o amor divino “[...] eleva as almas dos corpos: significado aqui utilizado”⁴⁵.

O emblema seguinte, *Avτέρωζ, amor virtutis, alium Cupidinem superans* (*Anteros, amor da virtude, dominando o outro Amor*) dá continuidade ao tema. Anteros, alado e portando uma aljava, amarra Cupido a uma árvore. À esquerda, uma fogueira consome o arco, a aljava e as flechas de Cupido. Como o texto explicita, Anteros pune Cupido por suas ações negativas sobre a humanidade [Fig. 7].

Nêmesis pintou um inimigo alado contra o Amor alado, dominando o arco com arco e fogo com fogo, para que o

Sofia”. **Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos**, [s.l.], v. 27, 19 out. 2017, pp. 147-162.

⁴³ PLATO. **The Symposium**. Edited by M. C. Howatson and Frisbee C. C. Sheffield. Translated by M. C. Howatson. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 180c-181c, pp. 11-12.

⁴⁴ FICINO. **De Amore**, II, 7, p.49.

⁴⁵ ALCIATO; MIGNAULT. **Omnia Andrea Alciati v. c. emblemata**, CX, p. 370: “animas a corporibus abstrahentem: qua in significatione hic usurpatur” (tradução do autor).

Amor sofra o que fez aos outros. Mas esse jovem, antes destemido quando portava suas flechas, agora chora em miséria. Três vezes cuspiu no fundo de seu peito: (uma coisa maravilhosa) – o fogo é queimado pelo fogo, o Amor odeia os frenesis do Amor⁴⁶.



Fig. 7

Andrea Alciato

Emblemata, Αντέρωσ, amor virtutis, alium Cupidinem superans, 1550

Fonte: ALCIATO. *Emblemata*, CX, p. 120.

Novamente, Alciato aborda a oposição entre o Amor virtuoso, Anteros, contra Eros, o Amor vulgar e nocivo. Anteros é visto como um ser antagonístico, o amor vingativo, encarregado de corrigir e punir o Amor vulgar pelos danos que causa. Nessa imagem, Anteros age como anti-Amor, distanciando-se da visão platônica de amor recíproco presente em outros autores do século XVI. Vincenzo Cartari, em suas *Imagini de i Dei de gli Antichi*, cita uma passagem de Porfírio como fonte dessa noção⁴⁷, visão também compartilhada por Achille Bocchi em seus *Symbolicarum*

⁴⁶ ALCIATO. **Emblemata**, CX, p. 120: “Aligerum, aligeroque inimicum pinxit Amori, Arcu arcum, atque ignes igne domans Nemesis. Ut quae aliis fecit patiatur. at hic puer olim Intrepidus gestans tela, miser lachrymat. Ter sputit, inque sinus imos. (res mira) crematur Igne ignis, furias odit Amoris Amor” (tradução do autor). Cf. PLANUDES. **Epigrammatum anthologia**, v. 2, XVI, 251, p. 579.

⁴⁷ CARTARI, Vincenzo. **Imagines deorum, qui ab antiquis colebantur**. In quibus simulacra, ritus, caerimoniae, magna ex parte veterum religio explicatur. Lugduni: apud Stephanum Michaellem, 1581, p. 325.

*quaestiones*⁴⁸ (LXXX: *HIC ANTEPΩΣ QUID EST NISI AMOREM MUTUUM*), que segue Cartari e Porfírio, concebendo Anteros como Amor mútuo. Mignault, em seu comentário sobre as duas Vênus e os dois Cupidos, cita a mesma descrição de Porfírio sobre a criação de Anteros e sua natureza complementar à de Cupido, embora reconheça, nesse emblema, o sentido ao qual Alciato se refere⁴⁹.

Alciato, dessa maneira, une duas fábulas distintas. Os dois amores do relato platônico, filhos das duas Vênus, são transformados em Eros e Anteros: o primeiro, o caprichoso e inconsequente Amor Vulgar e o segundo como Amor virtuoso (*virtutis*) ou Celeste, responsável pela elevação da alma humana aos céus. Essa concepção é reforçada no emblema CXIII, *In statuam amoris (A estátua do amor, [Fig. 8])*, que acompanha uma descrição do próprio Alciato.

O autor comenta criticamente as características do deus atribuídas pelos poetas e, ao fim, revela sua própria visão sobre a verdadeira natureza do deus. “Nossos poemas dirão o que o Amor é verdadeiramente: uma obra prazerosa durante momentos lúdicos de lazer”⁵⁰. Mignault, comentando sobre o emblema, conclui que o Amor “significa um ato de vontade libidinosa e obscena”⁵¹, retomando a característica vulgar do Amor e relegando-o a uma posição de frivolidade cortesã.

⁴⁸ BOCCHI, Achille. **Symbolicarum Quaestionum de universo genere: quas serio ludebat, libri quinque**. Boninae: Apud Societatem Typographiae Boniensis, 1574, III, LXXX, pp. 170-171.

⁴⁹ ALCIATO; MIGNAULT. **Omnia Andrea Alciati v. c. emblemata**, CX-CXI, pp. 370, 371-374.

⁵⁰ ALCIATO. **Emblemata**, CX, p. 114: “verus quid sit Amor carmina nostra ferent. lucundus labor est, lasciva per ocia signum illius est” (tradução do autor).

⁵¹ ALCIATO; MIGNAULT. **Omnia Andrea Alciati v. c. emblemata**, CXIII, p. 386.



Fig. 8
Andrea Alciato
Emblemata, In statuum amoris, 1550
Fonte: ALCIATO. *Emblemata*, CX, p. 123.

Considerações finais

Desse modo, Alciato aborda, nesses emblemas, as várias facetas sob as quais a figura do Amor era vista na primeira metade do século XVI. Todavia, é equivocado buscar qualquer indício de especulação sistemática por trás dos emblemas de Alciato. Os temas são variados e transmitem diversos níveis de mensagem, algumas de teor puramente moral. Todavia, é possível perceber, tanto na seleção de epigramas da *Antologia Grega*, quanto na escolha de seus títulos, que Alciato foi perpassado por ideias neoplatônicas sobre o amor em circulação na primeira metade do século XVI. Alciato, dessa maneira, combina fontes literárias antigas (como a *Antologia Grega*) com temas neoplatônicos populares a partir da segunda metade do século anterior, como a oposição entre o amor celeste e o amor profano; o amor enquanto estímulo de ascensão divina e o deus como dominador e preservador universal. Esses temas foram impulsionados pelas obras e traduções de Ficino, especialmente seu *De amore*.

O amor platônico desfrutaria de grande aceitação entre eruditos e

diletantes nas cortes europeias, aos quais os emblemas amorosos de Alciato eram direcionados. Os emblemas sobre o amor eram frequentemente usados como um tipo de presente entre amantes de famílias abastadas. Esses emblemas eram, assim, presentes de noivado e casamento, dicionários que reuniam lições e questões sobre o amor que ocupavam o tempo livre de cortesãos e acadêmicos no Renascimento⁵². Nesse sentido, é interessante observar que as elevadas especulações filosóficas de Ficino, assim como os dois amores do *Symposium* platônico, adquiriram uma segunda natureza, vulgar, mas duradoura.

⁵² PRAZ, *op. cit.*, p. 114.